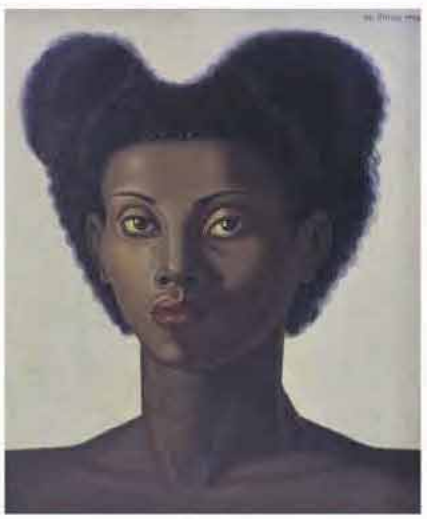
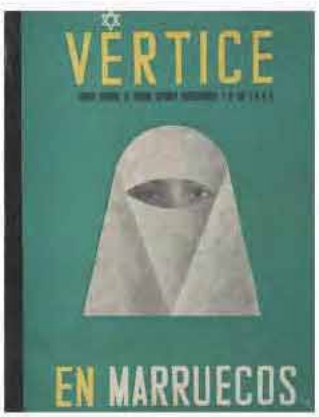
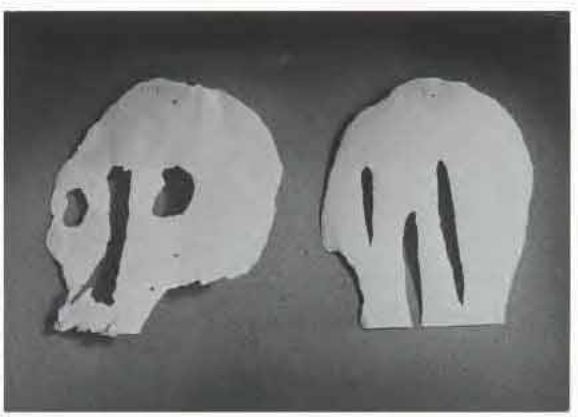
Campo cerrado

Arte y poder en la posguerra española
1939 – 1953

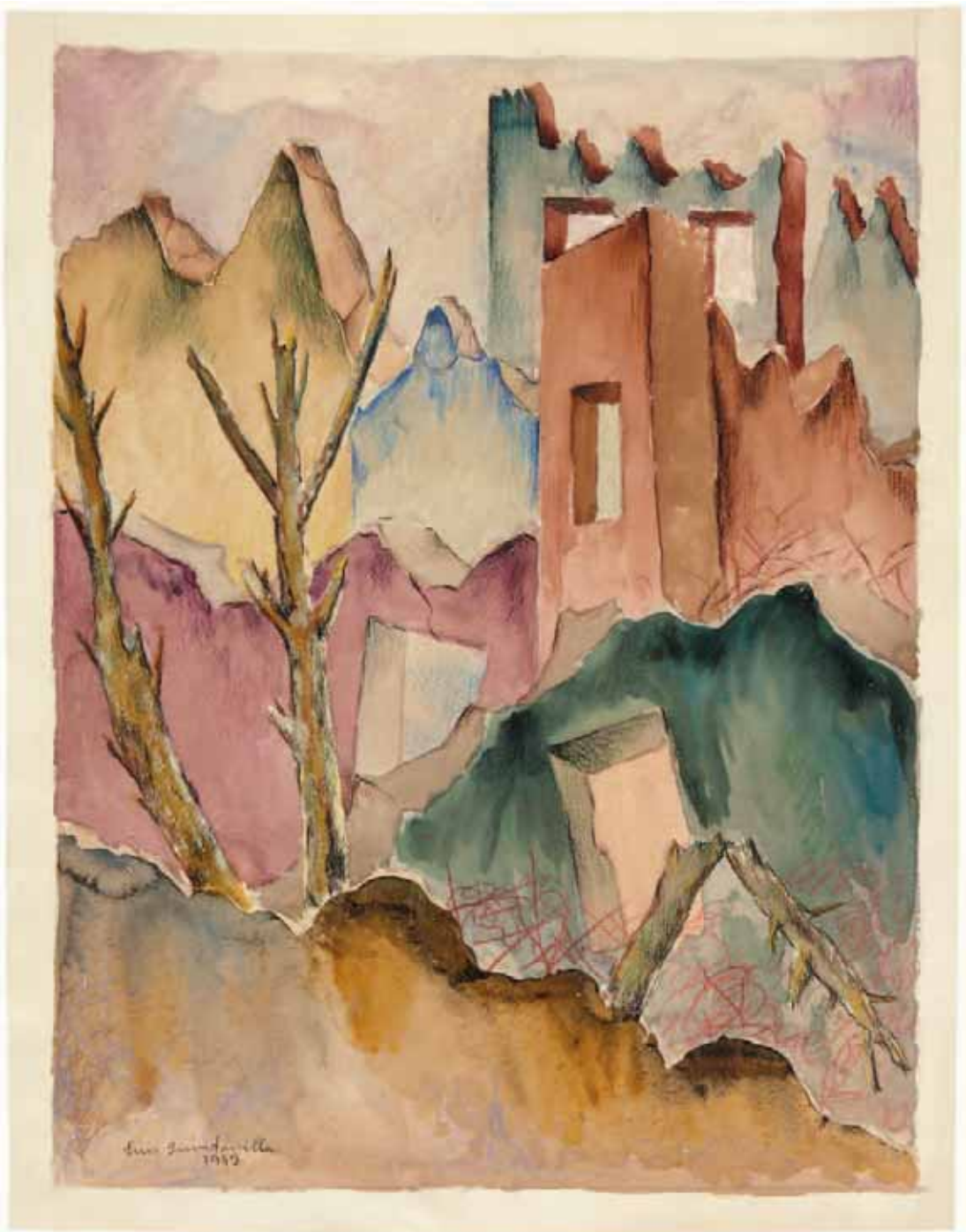






Campo cerrado
Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953

Luis Quintanilla
Ruins [Ruinas], 1943



Campo cerrado

Arte y poder en la posguerra española
1939 – 1953

El arte español de los años cuarenta del siglo pasado es, sin duda, desconocido para el gran público. Lo es incluso para los especialistas, que a lo largo de las últimas décadas han subrayado la ausencia de una historiografía que arroje luz sobre un periodo marcado por la oscuridad. La complejidad del momento que sigue a una guerra civil, la particularidad que supone la convivencia con otro gran conflicto mundial y, sobre todo, el silencio analítico acerca de la dictadura que imperó hasta bien entrada la democracia en España han hecho de aquella década un territorio de difícil exploración.

Campo cerrado da título a una exposición y al presente volumen de escritos originales y textos fuente, una profunda indagación en dicho momento de la mano de destacados especialistas nacionales e internacionales. Esta aproximación tiene el valor de aplicar herramientas actuales al estudio de este periodo, pero, aún más: el interés por la recuperación de materiales caídos en el olvido, tanto obras de arte como documentos de relevancia histórica, accesibles ahora para el entorno académico y el público general. Combinando visiones panorámicas con casos de estudio, el proyecto parte del año 1939 como momento bisagra en la historia de España para internarse en diversos aspectos como la restauración de los dogmas académicos, las visiones del mundo rural y urbano, el papel del exilio, el debate "abstracción-figuración", el nuevo arte oficial o el surgimiento de movimientos renovadores como la Escuela de Altamira o Dau al Set.

Se demuestra así de qué modo estos años resultaron fundamentales en la conformación de la sensibilidad moderna en España; cómo sin ellos no se comprende la evolución de las artes, desde el gran estallido internacional del arte español en la década de 1950 hasta la actualidad. Es, por tanto, un gesto de justicia histórica hacia las generaciones de artistas cuyo discurso quedó velado por las tinieblas del pasado y, ante todo, un acto de transparencia hermenéutica; en definitiva, una llamada a los públicos del Museo Reina Sofía a conocer nuestra historia con todos sus matices y a disfrutar de ese conocimiento, presentándose la propia institución como un "campo abierto" en el que aquella "cerrazón" de la posguerra sirve como reflexión, disfrute y aprendizaje.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

“La sentencia colectiva de que ‘este año cae Franco’, acompañada y solemnizada por un dedo índice enérgicamente sacudido sobre la mesa de café o en la tertulia familiar, se hizo costumbre hasta convertirse en una suerte de consejo popular, como si repetirla ayudara a conjurar la dura y triste realidad”. Estas son las palabras de Max Aub, epítome del exiliado europeo del siglo XX, a quien toma prestado parte de su título la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953.* Resultan adecuadas para plantear, en una primera pincelada, la reconsideración del arte español que transcurre entre el final de la Guerra Civil y el final de la autarquía; un tiempo en el que, de hecho, nadie podía saber a ciencia cierta cuál iba a ser la duración de la dictadura. Acaso sea precisamente 1953 (momento de la firma de los Pactos de Madrid entre España y Estados Unidos, así como de la firma del Concordato con la Santa Sede) cuando, de manera definitiva y resignada, los protagonistas de Aub con sus sufridos dedos índice, comenzaron a atisbar que aquella temida homologación internacional no haría sino prolongar su destierro en el exterior y la penosa limitación de las libertades de los españoles del interior.

Precisamente por este carácter de ignota durabilidad del régimen franquista y por esa incógnita que condensaba en sus inicios, la cultura española de aquellos años está tintada de una pluralidad hasta ahora oculta bajo el velo de una visión necesariamente oscura, de noche de la historia. Como evidencia la muestra, no todo era expresión de una cultura oficial mediada e instrumentalizada: había vida más allá de los cantos escurialenses, entre lo castrense y lo litúrgico; de las nostalgias contrarreformistas y tardoimperiales; de las graciosas evoluciones de los coros y danzas de la Sección Femenina, o de las loas al nuevo Alejandro encarnado en el “generalísimo”.

La escena internacional con la que se relacionan el régimen y la población española presenta también una gran complejidad. Se asiste al desarrollo de los fascismos y al avance del bloque soviético, y su embocadura conjunta en una guerra de escala mundial, tras la cual se impone un nuevo orden mundial comandado desde la orilla opuesta del Atlántico. En Italia, por ejemplo, el artista pasa de sumergirse en la parábola del hijo pródigo con el objeto de expiar las culpas de los excesos vanguardistas para, a continuación, convertirse en el valedor del señuelo del socialismo en Europa occidental. A la Alemania de las ensoñaciones grandilocuentes del Tercer Reich le sigue un país escindido (símbolo de un mundo también demediado) en el que la identidad cultural se disuelve ante el trauma y la culpa. Mientras, en el orbe soviético toda forma de vanguardia queda sustituida por la imposición gubernamental del realismo socialista.

Si, como se ha afirmado con frecuencia, la guerra civil española fue en todos los ámbitos el ensayo general de la Segunda Guerra Mundial, los años cuarenta mantuvieron a los actores de aquella (los españoles) en un segundo plano, pero observando de qué modo su futuro se dirimía en ese "estreno mundial" (tomando la metáfora de aquel "teatro de la crueldad" artaudiano). España participa en este marco de una forma especial y única: su no declarada intervención en la guerra, su falsa neutralidad, es la que le hace pasar de la posición del no vencedor (si bien tampoco perdedor) de una suerte de no alineamiento oficial, a poder contarse entre los aliados de Occidente y de esta manera garantizarse la pervivencia del régimen. ¿Cuál es, con todo ello, el estatus del país en esos años? Precisamente el de un "campo cerrado", un espacio de acción restringida. España es un lugar para la excepcionalidad, marcado por lo traumático y por la demostración de resiliencia. Lo recuerdan Jordana Mendelson y María Dolores Jiménez-Blanco, lo confirma la narrativa de Max Aub, vale con atender al cine o al panorama editorial del momento. Había espacio para la ironía, el humor, la frivolidad y, en definitiva, para la supervivencia, como plantea de manera magistral Basilio Martín Patino en ese panóptico de la sentimentalidad colectiva de los cuarenta que es *Canciones para después de una guerra*, película que ha ocupado, a modo de gozne, el espacio de la colección del Museo Reina Sofía situado entre la Guerra Civil y el arte surgido tras la contienda mundial.

Siguiendo con la metáfora que planteaba la exposición *Encuentros con los años 30* (Museo Reina Sofía, octubre de 2012 - enero de 2013) podemos señalar que el arco que se dibuja entre ambos proyectos es aquel que va del encuentro al desencuentro, del "teatro de la crueldad" al "teatro del absurdo", del lugar de reunión y diálogo de las ideologías en liza al espacio de una fría confrontación que parecía llamar diariamente a un estallido que condujera a la destrucción total. Tal hecatombe nunca llegó, pero sí perduró una conocida tensión helada en la que España, peculiar y hermético laberinto, se mantuvo como un campo de fuerzas, casi como un campo imantado en el que se tensionaban, bajo el paraguas de su extraordinaria excepcionalidad, todas las energías de un mundo dividido.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Índice

Frivolidades y la seducción de salvar las distancias
JORDANA MENDELSON
p. 12

Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953
MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO
p. 22

***Fraternity*, marzo de 1939**
p. 41

ANTOLOGÍA DE TEXTOS HISTÓRICOS

1
Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra
ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ
p. 58

Arte. La pintura de ayer, de hoy y de mañana
Manuel Sánchez Camargo

Confesión a los pintores
Rafael Sánchez Mazas

Arte y espíritu. La pintura que inspiró la Victoria
Cecilio Barberán

La obra de arte y su misión
Juan Cabanas

2
Surrealismo: el fantasma en el armario
PATRICIA MOLINS
p. 74

Estética de las muchedumbres

Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936
Maruja Mallo

El arte y la guerra
Ernesto Giménez Caballero

Artesanía española. Primer mercado

Carta a Manolo de la Corte
José Caballero

Sueños en Quesada. A propósito de una colección de dibujos de Rafael Zabaleta
Eugenio d'Ors

Arte Moderno Español
Luis Castellanos

Una exposición de *La Codorniz*
José Luis Fernández del Amo

Arte Fantástico
Antonio Saura

Ferias y atracciones
Juan Eduardo Cirlot

Memoria personal. Fragmento para una autobiografía
Antoni Tàpies

3
Italia: entre lo clásico y lo moderno
ALINA NAVAS
p. 92

Obras e ideas. También el arte es política
Manuel Abril

Discurso acerca de la materia pictórica
Jorge [Giorgio] de Chirico

Racionalismo en la patria de la arquitectura. Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial
Diego de Reina de la Muela

Presentación de Rosario de Velasco en el Segundo Salón de los Once
Eugenio d'Ors

La exposición de Arte Italiano ofrece el espíritu de todos los clasicismos incorporados al sentido estructural de las formas modernas
José Camón Aznar

4
La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco
IDOIA MURGA CASTRO
p. 108

Lo flamenco
Celestino Espinosa

El alma de España y del arte español
Gregorio Marañón

Zuloaga y la "españolada"
Melchor Fernández Almagro

Españolada
Edgar Neville

Arte "jondo"
Vicente Escudero

El "folk-lore" y la España inédita
Cristóbal de Castro

Delegación Nacional de la Sección Femenina. Circular n.º 222
Pilar Primo de Rivera

5
Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo
MARÍA ROSÓN
p. 124

Campo

Agenda de 1940 de la Sección Femenina:
Ofrenda de Frutos
Regiduría de la Hermandad de la Ciudad y del Campo

Higienización psíquica de las grandes urbes
Antonio Vallejo-Nágera

La Sección femenina del S.E.U. y el Castillo de la Mota

Lecciones de puericultura e higiene para cursos de divulgadoras sanitario-rurales

6
El sol, la cal y la sal. Arquitectura rural en el periodo de la autarquía
LETICIA SASTRE
p. 140

Discurso del Ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer

Sueño arquitectónico para una exaltación nacional
Manuel Laviada, Luis Moya y Vizconde de Uzqueta

Campos urbanizados y ciudades rurizadas
César Cort

Estética de Arquitectura
Miguel Fisac

Memoria del poblado de Torres de Salinas
José Luis Fernández del Amo

Informe del Servicio de Arquitectura sobre el anteproyecto del nuevo pueblo de Torres de Salinas
José Tamés

7
Represión. Resiliencia. Redención: artistas en las cárceles en los años cuarenta
ÓSCAR CHAVES
p. 158

Redención. Semanario para los reclusos y sus familias

El Arte Imperial de la Nueva España
B. Fernández Martínez

Sentencia del Juicio Sumarísimo contra Miguel Gómez Carreras *Bluff*

Decreto de 23 de noviembre de 1940 por el que se concede el beneficio de la redención de pena a los condenados que, durante su estancia en prisión, logren instrucción religiosa o cultural

Carta a su esposa redactada desde la enfermería de la Prisión Provincial de Porlier
José Manaut Viglietti

La 7ª Galería
José Manaut Viglietti

Hoja disciplinaria de la Prisión Provincial de Madrid de Juan Manuel Díaz-Caneja

8
Un cine para el control social
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
p. 174

La sirena de sombra
Wenceslao Fernández Flórez

***Raza*, anecdotario para el guión de una película**
Jaime de Andrade

El fracaso artístico y económico de la última película de *Charlot*
Carlos Fernandez Cuenca

Significación nacional de *La aldea maldita*
Ernesto Giménez Caballero

El cine en la línea heroica
José Luis Gómez Tello

Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos

9
Una lectura del postismo desde las artes visuales
ROSARIO PEIRÓ
p. 190

Hablan Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi

***La Cerbatana*.**
Revista ilustrada de la nueva estética
¡A la una... a las dos... a las tres!

Nuestros amigos, esos locos

Carta a los postistas,
en relación con la revista *Postismo*
Eduardo Cirlot

Poemas de colores
Carlos Edmundo de Ory

Programa-folleto de la exposición postista
Chebé (Chicharro hijo)

10
Años de penitencia
IGNACIO ECHEVARRÍA
p. 206

Saludo a Franco
Manuel Machado

Manifiesto editorial de *Escorial*

Años de penitencia.
Memorias I
Carlos Barral

Carta a Franco
Dionisio Ridruejo

Insomnio
Dámaso Alonso

Nada
Carmen Laforet

Correspondencia entre
Tomás Cerro Corrochano
y Pedro Rocamora

Egoísmo
Ángela Figuera Aymerich

Autobiografía
Luis Rosales

Un hombre de treinta años pide la palabra
Antonio Labordeta

11
Una mirada al Nuevo Mundo (El exilio español en Latinoamérica)
JUAN PÉREZ DE AYALA
p. 228

I. Reflexiones sobre el exilio

Nos trajeron las ondas
José Moreno Villa

Palabras...
León Felipe

II. Reflexiones sobre México y lo mexicano

La esfinge mestiza
Juan Rejano

Variaciones sobre tema mexicano
Luis Cernuda

Tobeyo o el amor. Homenaje a México
Juan Gil Albert

III. Ante la naturaleza americana

Maruja entre rosas y orquídeas
Maruja Mallo

El surrealismo a través de mi obra
Maruja Mallo

IV. Ante el nuevo arte americano.

Carta a los artistas de América.
Sobre el arte nuevo en la postguerra
Jorge Oteiza

Pintura revolucionaria y revolución pictórica
José Moreno Villa

12
Picasso, antifranquismo y compromiso político
GENOVEVA TUSELL GARCÍA
p. 246

Informe desfavorable a la solicitud de nacionalización francesa formulada por Pablo Picasso

Carta a Pablo Picasso
Unión Nacional de Intelectuales Españoles

Picasso ha manifestado su adhesión al Partido del renacimiento francés
Marcel Cachin

Interpretaciones sobre el significado del Guernica*:*

Cartela explicativa del *Guernica*,
Museum of Modern Art, Nueva York

Correspondencia entre Alfred H. Barr y Daniel-Henry Kahnweiler

Picasso, el aldeano listo
César González Ruano

Ficha policial de Pablo Picasso

Correspondencia acerca de la propiedad del Guernica *por parte del Gobierno Republicano español:*

Carta de Julio Álvarez del Vayo a Luis Araquistáin

Certificación de la entrega del recibo del *Guernica*

Carta de Luis Araquistáin a Pablo Picasso

13
Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad
ALEX MITRANI
p. 262

Elogio de la deformación
Sebastià Gasch

Grafismos populares
Sebastià Gasch

Joan Miró
Juan Eduardo Cirlot

Mathias Goeritz
Ricardo Gullón

Los Nuevos Prehistóricos
Carlos Edmundo de Ory

Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno
Ricardo Gullón

España en la Trienal de Milán
Gio Ponti

Manolo Millares, pictógrafo canario
Alberto Sartoris

Rousseau, llamado el aduanero
Eugenio d'Ors

14
El debate de la abstracción
JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
p. 278

Una polémica artística entre figurativos y abstractos
Juan Teixidor

Abstractismo
Juan Eduardo Cirlot

El mundo y el arte abstracto
Santiago Lagunas

La abstracción contra el espíritu
José Camón Aznar

Arte abstracto y arte religioso
Luis Felipe Vivanco

Prólogo a *El arte abstracto*
Antonio Aróstegui

15
La apropiación de la modernidad artística
MIGUEL CABAÑAS BRAVO
p. 298

I. Reorientación político-artística y oposiciones academicistas

Carta de Alfredo Sánchez Bella a Germán Baraibar y Usandizaga sobre el proyecto de celebrar una Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid

Carta-manifiesto de los artistas academicistas españoles dirigida a Alberto Martín-Artajo

II. Rechazo de los exiliados a la reorientación político-artística

Este es el manifiesto de Picasso. Propone una contrabienal... en París
Pablo Picasso et al.

Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México

III. Nuevos discursos de la política artística oficial

La I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano
Antonio Gállego y Burín

Arte y Política: relaciones entre Arte y Estado
Joaquín Ruiz-Giménez

Arte y política
Manuel Fraga Iribarne

IV. Desafío entre artistas academicistas y renovadores

Réplica a un ataque. Artistas de España, combatientes en el ejército de Franco y militantes del Movimiento Nacional, rechazan la burda y confusionista maniobra de los que quieren desacreditarles con torcida intención

Cuando se pierden todas las esperanzas. Picasso y *La caída de Ícaro*
T. J. CLARK
p. 314

Listado de obras
p. 331

English Translations
p. 353

Frivolidades y la seducción de salvar las distancias

Jordana Mendelson

> Pero ¿en qué condiciones es posible la frivolidad?
> [...] La frivolidad consiste en pagarse con dinero de juguete.
> —Jacques Derrida, *L'Archéologie du frivole* (1973)[1]

> Vamos a alejarnos del *Parque de Atracciones*. Acaso sea él, con su destino nómada, el que nos deje. Para terminar dignamente hemos de hacer lo que en algunos finales de acto de ópera. Vuelven a surgir los temas principales, los *leitmotiv* de las escenas, y dramáticamente se mezclan y confunden no deseando irse sin una última oportunidad de aparición.
> —Juan Eduardo Cirlot, *Ferias y atracciones* (1953)

En la exposición y el catálogo de *Encuentros con los años 30* (Museo Reina Sofía, octubre de 2012 - enero de 2013), los comisarios intentamos descubrir las conexiones que se establecían entre los artistas y entre los distintos medios. Pretendíamos desprendernos de las ideas heredadas acerca de la excepcionalidad de España, recalcando la importancia del encuentro y el eclecticismo como términos que servían para describir las variaciones entre los individuos y la complejidad de sus circunstancias sociales, políticas, culturales y artísticas. Al elaborar una constelación de artistas españoles e internacionales que vivieron en la década de 1930, prestábamos atención a la redundancia en la creación y disolución de grupos artísticos, el solapamiento y la transformación de tendencias estilísticas y la amplia difusión de ideas que circulaban a través de una doble vía: por un lado, las revistas de pequeño formato, postales y manifiestos y, por otro, la espectacular orquestación de exposiciones internacionales como herramienta para impulsar la visibilidad por iniciativa de los gobiernos nacionales y los colectivos de artistas. En consonancia y en contraposición con la lógica organizativa de la exposición, incidía la fuerza de la política de la década, de modo que cada obra entrañaba un complejo nudo de especificidades contextuales y compartía ideas expansivas que generaban tanto conformismo como innovación y riesgo.

La disposición de la muestra reflejaba los temas del encuentro y el eclecticismo. En el punto de encuentro de las salas (dedicadas al realismo, la abstracción, el surrealismo, la fotografía, el cine y el cartel) había un espacio dedicado a las exposiciones y ferias internacionales. Las exposiciones internacionales servían como eje del que surgían otras salas temáticas, además de enlazar los dos pisos de la exposición y de presentar a los artistas, predominantemente españoles, de las salas de la segunda planta (dedicadas al Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937, la Guerra Civil y el exilio), en un diálogo con la selección de artistas representados allí y en las salas principales de la exposición, situadas en la planta inferior. Estas visiones episódicas de la década permitieron una apertura de temas e ideas que no estaban plenamente explorados. Al orientar la atención de los espectadores hacia obras canónicas que no se habían expuesto en el museo y hacia otras obras menos conocidas, pretendíamos suscitar una reflexión más profunda sobre la dificultad de agrupar artistas e ideas tan diferentes, pero interrelacionados.

Con motivo de la minuciosa e interesante exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, que plantea preguntas acuciantes sobre cómo definir un concepto del arte español de posguerra, no circunscrito en sí mismo sino en relación con el marco más amplio del arte internacional de la década de 1940, los investigadores, comisarios, lectores y espectadores tenemos la oportunidad de reflexionar sobre las exposiciones dedicadas a estas dos décadas, no como acontecimientos aislados sino como capítulos de un análisis más amplio del arte español en un contexto internacional.

Encuentros acababa con el exilio —la última sala presentaba fotografías de Agustí Centelles sobre el campo de refugiados de Bram (Francia)— y *Campo cerrado* se inicia con las tribulaciones de los exiliados españoles y la instauración del gobierno del general Francisco Franco tras la Guerra Civil. La unión de las décadas de 1930 y 1940, cada una de las cuales se prolonga y confluye en la otra, es difícil de imaginar fuera de los espacios de la pérdida y el sufrimiento que padecieron quienes se vieron obligados a exiliarse de España y aquellos otros que se quedaron. Incluso en los espacios circunscritos del museo, incluso cuando se organiza una exposición de arte, las cargas políticas y emocionales de la historia dificultan y, al mismo tiempo, exigen el reconocimiento del lastre del pasado. Los momentos de transición, como la guerra y la reconstrucción, señalan un periodo de desestabilidad y ruptura que delimita un antes y un después. Entrañan también, para algunos, la esperanza de renovación, un comienzo tenso o un deseo de restituir los vínculos entre el pasado y el presente. La Guerra Civil escindió las dos décadas y sigue proyectando largas sombras sobre la percepción de aquel periodo desde la perspectiva del presente. Aparte de la problemática que plantea la clasificación del arte y la cultura mediante indicadores cronológicos o de identidad colectiva —como las décadas, las generaciones o las adscripciones partidistas—, existe la complicación añadida de recurrir a modos rígidos (y a veces erróneos) de organización para cuestionar y analizar la repercusión de los conceptos heredados de influencia, creatividad, experimentación, disidencia y represión. Estas tensiones son tanto más acusadas cuanto que las obras de arte y los artistas de estas dos décadas vivieron en un entorno que condicionaba todas las decisiones artísticas con la coacción de la supervivencia cotidiana.

La reflexión sobre el vínculo entre el arte y el poder resulta ardua, sobre todo en el contexto de los regímenes de censura y restricción. Alejarse de dicha labor de reflexión —que se centra en los artefactos históricos como los dibujos y las fotografías realizados por los exiliados españoles en los campos de concentración franceses o que cuestiona el papel del arte experimental en la diplomacia internacional— para fijarse en la frivolidad de algunas de sus manifestaciones públicas (circos, parques de atracciones, ferias internacionales) podría parecer herético. Sin embargo, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, numerosos artistas y escritores prestaron atención a todo tipo de divertimentos, utilizando esas formas de distracción para trabar relaciones entre el pasado y el presente y entre ellos mismos y un circuito más

amplio de artistas e intelectuales. Esa tendencia, que se manifestó antes de la guerra civil española y de la Primera Guerra Mundial, era el trasfondo temático de todas las secciones de *Encuentros* y constituía, en particular, el rasgo distintivo de la sección dedicada a las exposiciones y ferias internacionales. Postales, películas, planos arquitectónicos y murales ilustraban en las salas de dicha sección, la coexistencia discordante de placeres populares e ideologías políticas extremas. Durante el periodo de posguerra, los artistas, intelectuales y escritores continuaron prodigando atención a lo frívolo (como elemento que distrae de la crítica ideológica y, a la vez, ofrece un espacio para cultivarla).[2] En ambas exposiciones, las obras (sobre todo fotografías y películas) de artistas y escritores interesados por lo frívolo documentan las múltiples manifestaciones de la diversión popular , ya sea en espacios públicos o en otros ámbitos destinados al consumo privado.

Gracias a los testimonios documentales de los circos, parques de atracciones, ferias y artistas populares —a través de fotografías, películas y dibujos—, los espectadores actuales tienen la oportunidad de recordar que, durante los duros años de agitación política, antes y después de la guerra, la incursión de los espectáculos de masas en la cultura de la calle, como divertimentos compartidos, creó espacios alternativos de disfrute e identidad colectiva. Por ejemplo, las fotografías de Martín Santos Yubero y Francesc Català-Roca tuvieron una amplia difusión durante el periodo de posguerra, en múltiples formatos. Cuando se publicaban en la prensa o en libros, las fotografías y descripciones de estos acontecimientos aportaban otro nivel de interacción, porque amplificaban el efecto de lo aparentemente frívolo y lo ponían al alcance de un número mayor de espectadores. El disfrute de los espectáculos de masas, y su acogida entre los artistas y escritores, tampoco era algo nuevo en España en las primeras décadas del siglo XX.[3] Sin embargo, no conviene desdeñarlos como algo carente de significado, del mismo modo que tampoco se debe interpretar la especificidad de cada momento histórico en que se despierta el interés por el circo como una manifestación desleída del consumo de placeres de masas entre las élites. Por el contrario, como concluye Maggie MacLure en relación a *L'Archéologie du frivole*, de Jacques Derrida, "la frivolidad es lo que coarta la reprensión en el mundo".[4]

Raras veces se censura la frivolidad, porque se percibe como algo intrascendente, efímero y de escasa importancia. Si pensamos en la diversión popular y lo frívolo no como meras distracciones sino como espacios necesarios y críticos, la atención dedicada a esto podría entenderse como la acogida y celebración de una especie de espectáculo carnavalesco para el gran público, algo que no alcanza el potencial perturbador de la risa grotesca de Mijaíl Bajtín, pero que ofrece un espacio para burlar la autoridad. En este sentido, lo frívolo se puede interpretar como un fortalecimiento de la resistencia y como un puente tendido deliberadamente entre la preguerra y la posguerra, en los márgenes de una forma de exceso aceptable. Es más, como apunta Renate Lachmann, estas formas de diversión popular, que de otro modo habrían caído en el olvido,

surgen precisamente en momentos de crisis y sirven como poderosa herramienta de supervivencia (a diferencia de las tradiciones populares controladas y organizadas por el Estado):

> En el acto de la risa carnavalesca, la crisis se manifiesta como negación y afirmación, como burla y triunfo. La conciencia de transición y crisis que corresponde al periodo carnavalesco se resiste a la univocalización y la solución monológica, el carácter absoluto de la muerte [...] La cultura popular, como portadora de esta revelación, al ridiculizar de este modo la muerte y la finitud, encarna la resistencia a reconocer la autoridad de las instituciones oficiales que, integrando en sus cálculos la muerte y el final, pretenden ejercer y ampliar su hegemonía.[5]

A través de la escenificación de las diversiones populares y de su representación en las obras de los artistas y escritores, lo que se percibía como entretenimiento marginal o acontecimiento efímero llegó a ser, en manos de los artistas y escritores españoles, uno de los terrenos más importantes para el cultivo de una forma de contracultura, un espacio común alternativo, capaz de tender puentes entre el antes y el después, "arriba" y "abajo", la masa y las élites, lo nacional y lo extranjero.

Durante las décadas de 1940 y 1950, Sebastià Gasch y Juan Eduardo Cirlot escribieron sobre el circo y los parques de atracciones en *El circo y sus figuras* (1947) y *Ferias y atracciones* (1953), respectivamente. Sorprendentemente, tanto el circo como el parque de atracciones han ocupado un lugar destacado en la imaginación de artistas y escritores en contextos históricos y regímenes políticos muy diferentes. El interés por las formas populares de entretenimiento en los círculos de vanguardia no es una novedad del periodo de posguerra, pero nos ayuda a comprender el potencial puente que enlaza el arte y las ideas producidas bajo la dictadura de Franco con otros intereses y tendencias más amplios que los de los artistas modernos. Por supuesto, el Moulin Rouge del París finisecular no es el equivalente de La Criolla de Barcelona durante las décadas de 1920 y 1930. Son espacios afines de placer y entretenimiento frecuentados por artistas y escritores de la época; no obstante, se sitúan necesariamente en las particularidades propias de cada tiempo y lugar. Otro espacio atractivo, distinto de los anteriores, en el que se compartían experiencias de placer más allá de las diferencias de clase, culturales y políticas, es el espacio de las tertulias literarias, entre las que destacan principalmente la de Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo durante los años 1910 y 1920 y la del colectivo Cobalto 49 asociado al Hot Club en la Barcelona de los años cuarenta.

Los actores, escritores y músicos que frecuentaban esos espacios (tanto los del espectáculo de masas como los ambientes más eruditos de las tertulias) acudían allí porque eran lugares —ni privados ni totalmente institucionales— que permitían el intercambio público de las ideas entre los integrantes de un grupo elitista de intelectuales. Los contrastes entre los espacios lúdicos

Martín Santos Yubero
Los tubos de la risa, 1943

Carlos Pascual de Lara
El circo, 1949

abiertos del circo o del parque de atracciones (organizados y limitados espacialmente pero también más amplios en cuanto al tipo de público que los frecuentaba) y los espacios más consagrados y controlados de la tertulia o el club de jazz son considerables, pero no deben llevarnos a soslayar las confluencias que permitían puntos de continuidad y contacto entre distintos tiempos y lugares. Uno de los casos más llamativos de fusión entre el espacio popular abierto del circo y el ambiente selectivo, más refinado, de las tertulias es el de Alexander Calder y la representación de su circo en miniatura en la Barcelona de preguerra, por iniciativa del colectivo Amics de l'Art Nou (ADLAN). Gasch recuerda con cariño la visita de Calder a Barcelona y llama la atención de sus lectores sobre la "americanidad" del artista, su pasión por el circo (los típicos personajes circenses) desde la infancia y su interés por los detalles en la representación del circo en miniatura. Habla de Calder como un ingenuo, situado al margen de la ideología, y describe el circo en miniatura como un espacio de risa y placer intemporal.[6] No menciona que también instaló una fuente de mercurio en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937. Gasch opta por mostrar a sus lectores un espacio en el que el potencial político y crítico del circo de Calder queda en suspenso y les invita a disfrutar con él del "amor al circo". Sin embargo, entre líneas, probablemente invocaba también ante sus lectores, que contemplaban por aquel entonces el circo en miniatura de Calder y que disfrutaban con los acontecimientos patrocinados por la agrupación ADLAN (o que leían los textos publicados en *D'Ací i d'Allà*), un recuerdo emotivo de la vida de antes de la guerra, cuando el interés por lo popular solía ir de la mano del interés por la reforma social, puesto que, como señala Gasch, "El circo es un espectáculo ideal porque es el único que establece íntimo contacto entre la muchedumbre y los artistas".[7]

En el marco del resurgimiento de la cultura literaria para el entretenimiento popular, el libro de Gasch de 1947 sobre el circo y su prólogo (escrito dos años después) para el libro de Mathias Goeritz *El circo: once dibujos y una viñeta,* abrieron un espacio al margen de los espectáculos organizados por el gobierno. El trabajo de Gasch sobre el circo seguramente se diferencia del de otros artistas de posguerra en el uso residual de fórmulas que se habían utilizado en los años treinta para conciliar el experimentalismo de la vanguardia con los gustos y la tolerancia de las clases medias y altas de Barcelona. Por ejemplo, el artista Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)—, que estaba influenciado por Calder y su circo cuando ambos coincidieron en París durante las décadas de 1920 y 1930 en el *Circus Wols*, conceptualizado y desarrollado por el artista en la década de 1940—, "pretendía acercar lo elevado a lo bajo, sin establecer ninguna distinción entre ambos en un caos espectacular organizado, capaz de educar políticamente y producir placer estético".[8] En este sentido, el proyecto de Gasch tenía más en común con *El circo* (1917) de Gómez de la Serna que con la nivelación de las jerarquías propuesta por Wols bajo la influencia de Georges Bataille; una actitud que Joseph Monteyne caracteriza como "pesimista, fatalista e irónica".[9] El amor y la admiración de Gasch por el circo y sus

intérpretes responden a un talante generoso y optimista, a poderosas emociones que, en el contexto de la posguerra española, infundían fuerzas de resistencia y supervivencia.[10]

El continuo interés de los artistas e intelectuales por las formas populares de entretenimiento durante el régimen de Franco, plantea un debate sobre cómo las formas de arte y cultura (aparentemente frívolas y por lo general relegadas a los escalones más bajos de las jerarquías artísticas) se convirtieron en un terreno importante desde el que se postuló el valor creativo y reparador de lo frívolo como elemento central de la crítica cultural durante los periodos de reconstrucción. Dado que estos espacios y formas de creatividad se percibían como marginales, populares e intrascendentes, permitían formas más libres de intercambio entre sus adeptos, además de ofrecer, probablemente, un espacio de mayor creatividad (y diálogo) que los espacios expositivos más oficiales (y a menudo solemnes) de las galerías y los museos. Aunque el circo y el parque de atracciones pueden considerarse formas triviales e intrascendentes de entretenimiento popular, en *El circo y sus figuras* y *Ferias y atracciones* Gasch y Cirlot también hacen hincapié en conceptos como "distancia", "repetición", "transformación" y "retorno". Sus textos nos invitan a pensar sobre cómo estas otras parcelas de la cultura —las que surgen bajo la mirada oficial de la política y las normas, mostrándose a la vez plenamente visibles y accesibles para el consumo— generan escenarios en los que el tacto y la intimidad forman parte de la atracción. No obstante, como observan Gasch y Cirlot, los circos y ferias son también acontecimientos itinerantes que existen como distracciones nómadas, efímeras, temporales, que nos permiten evadirnos de las tensiones banales, a menudo violentas y represivas, sobre todo cuando se vive bajo un régimen dictatorial. Indudablemente, sus escritos sobre las formas populares de entretenimiento también hablan sobre la pérdida. Los textos de Gasch y Cirlot, tiernos y entrañables pero también melancólicos, destacan porque ambos escritores también dedicaron gran parte de su tiempo a reflexionar sobre el trabajo "serio" de las bellas artes, Gasch principalmente antes de la Guerra Civil y Cirlot con posterioridad, en el marco de su adscripción al grupo Dau al Set y en sus numerosos ensayos y libros sobre el arte moderno. Sin embargo, en las lúdicas zonas de contacto del entretenimiento popular, sus observaciones ponen de relieve las tensiones y contradicciones que surgen en el intento de escribir sobre el placer y la alegría a través del filtro de la posguerra. Al fin y al cabo, escriben durante el periodo central de la dictadura de Franco, los años en que también vieron la luz en Barcelona *Nada* (1944), de Carmen Laforet, y *Capsa de cordills* [Caja de cordeles] (1946), de Antoni Tàpies.

1. Jacques Derrida, *L'Archéologie du frivole*, París: Denoël/Gonthier, col. "Médiations" n.º 135, 1976 [1ª ed. Galilée, 1973], 102.

2. Véase una descripción general de las teorías relacionadas con la frivolidad en A. Bates y Emily B. Fortner, "The Social Construction of Frivolity", *Journal of Public and Professional Sociology* 5, n.º 1 (2013).

3. Véase un estudio importante sobre el cine popular y el público bajo el régimen de Franco, en Jo Labanyi, "The Mediation of Everyday Life: An Oral History of Cinema-Going in 1940s and 1950s Spain", *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, n.º 2 (julio 2005), 105-108.

4. Maggie MacLure, "Entertaining Doubts: On Frivolity as Resistance", en Jerome Satterthwaite, Wendy Martin y Lorna Roberts (eds.), *Discourse, Resistance and Identity Formation* (Stoke-on-Trent, R.U.: Trentham Books, 2006), 6.

5. Renate Lachmann, "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture", *Cultural Critique*, n.º 11, (invierno 1988-1989), 124.

6. Sebastià Gasch, *El circo y sus figuras* (Barcelona: Editorial Barna, 1947), 214-215.

7. Ibíd., 29.

8. Joseph Monteyne, "Circus at the End of History: Wols in the Late Thirties and Early Forties", *RACAR: Revue d'art canadienne* 18, n.º 1-2 (1991), 51.

9. Ibíd.

10. Sobre Gasch y el circo, véase Joan Minguet Batllori, *Sebastià Gasch: Crític d'art i de les arts de l'espectacle* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997); y *El circ i la poètica del risc* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007).

Campo cerrado[1]

Arte y poder en la posguerra española
1939 – 1953

María Dolores Jiménez-Blanco

Laberintos

El 1 de abril de 1939 el general Francisco Franco firmaba en Burgos el parte militar que daba por terminada la guerra civil española.[2] La realidad era mucho más compleja. La violencia no cesó en aquel momento, sino que cambió de forma y de objetivos, y determinó muchos aspectos de la vida española durante las décadas siguientes. Junto a rasgos de clave nacional —como su trágico sentido fratricida o los factores políticos, sociales, económicos y religiosos concretos que la desencadenaron— aquella guerra tuvo otros que transcendieron sus propios límites geográficos y cronológicos. En cierto sentido fue una "guerra internacional en suelo español"[3] insertada en la convulsa década de 1930, en la que un simplificador maniqueísmo, entre dos visiones opuestas del mundo, mitigaba la complejidad de los conflictos de aquellos años. Por eso, los desfiles militares que siguieron al fin de la guerra escenificaron la llegada de un nuevo orden ante los españoles y, sobre todo, ante las potencias internacionales.
Al igual que en otras dictaduras europeas, en España se impuso una forma de organizar la sociedad que recuperó las estructuras tradicionales apoyándose en el militarismo, el catolicismo, la propiedad y la defensa del orden nacional.

A comienzos de septiembre de 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial, que amplificó el conflicto español y que, aunque no contó con la participación formal española, incidió en la trayectoria del régimen franquista, que mostró una sorprendente capacidad de adaptación a los acontecimientos de la política internacional. Ambas posguerras se sucedieron, y de forma casi inmediata el gobierno español hizo evidente su desvinculación a las dictaduras fascistas derrotadas en 1945 que lo habían apoyado durante la guerra y con las que había confraternizado abiertamente en la primera posguerra.[4] El año 1945 delimita dos fases del franquismo: la primera, de predominio falangista, y la segunda, de nacionalcatolicismo.[5] En realidad, este último era una adaptación de los viejos postulados conservadores, pero resultaba especialmente apropiado para restaurar otro concepto de gran transcendencia en la nueva época, el de "Hispanidad": la imagen de una España imperial concebida como cabeza de un imperio católico mundial.

Quizá el concepto de "resiliencia" sirva mejor que ningún otro para entender las formas en las que quienes sobrevivieron a aquella odisea adaptaron su vida y sus obras al periodo histórico, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Uno de ellos fue el escritor e intelectual republicano Max Aub, exiliado en París desde comienzos de 1939. Unos años antes, como agregado cultural de la legación diplomática republicana en París, había participado en el encargo del *Guernica* a Pablo Picasso para la célebre Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna (1937). En los primeros meses de su exilio, Aub terminó el montaje de la película *Sierra de Teruel* (iniciada en España durante la guerra bajo la dirección de André Malraux) y, ante su desesperanza,[6] el gobierno francés prohibió su proyección para mantenerse en buenos términos con el gobierno recién establecido en Madrid. El 5 de abril de 1940 Aub fue detenido por una denuncia anónima en la que se le acusa de alemán, comunista y revolucionario

a la vez que se hace constar su condición de judío. Sería trasladado al campo de Vernet d'Ariège, donde permanecería hasta el 21 de noviembre de ese mismo año.

Uno de sus compañeros de reclusión, Ignacio Mantecón, sacó de allí el manuscrito de una novela que Aub había iniciado en París y que se publica en México en 1943. Era *Campo cerrado,* la primera novela de la serie *El laberinto mágico*.[7] El propio Aub siguió un camino similar al del manuscrito: después de una sucesión de reclusiones y desplazamientos llegó a México en 1943 e inició un largo exilio; el mismo que sufrieron sus escritos y que lamentaría Antonio Muñoz Molina ante la Real Academia de la Lengua Española en 1996.[8] En Max Aub, laberinto literario, laberinto histórico y laberinto biográfico se mezclan hasta hacerse inseparables.[9] Pero él era consciente de que su caso no era único. Quizá por eso dedicó la serie *El laberinto mágico* a explicar y explicarse uno de los periodos más difíciles de la historia de España y de Europa. No es casual que utilizara el vocablo "laberinto" en el título de aquella serie. La dificultad de encontrar una vía de salida, la lúcida perplejidad ante una situación que se resiste al análisis racional también llevaría a otro testigo con más preguntas que respuestas, el escritor inglés Gerald Brenan, al expresivo título de *El laberinto español* para su célebre ensayo sobre los "antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil".[10]

Invirtiendo la línea de investigación que durante años ha enfatizado la conexión entre la república y la guerra (y que historiadores recientes desmienten fácticamente)[11] parece más plausible fijarse en la relación existente entre la guerra y la dureza de la posguerra. Nada responde, en todo caso, a patrones lineales. La idea de dédalo queda de manifiesto en la propia forma del libro *Campo cerrado* en el que (como Gerald Brenan) Aub se centra en los años que preceden a la guerra. Su extremo barroquismo verbal cancela toda posibilidad de interpretación simplista, pero Aub también impide la tentación de escapismo especulativo a través de varios recursos. Uno de ellos consiste en incluir al final del relato un recuento de los destinos de los "personajes y personajillos de esta verídica y nada divertida galería [...] tal como me los cuentan hoy, 17 de agosto de 1939". Este listado es una avalancha de verismo informativo en el que, como en la trama del libro, se mezclan los personajes históricos con los literarios y en el que una abrumadora proporción de muertes por fusilamientos, bombardeos o heridas de guerra convive con noticias de los campos de Saint Cyprien y Argelès, o del exilio en Francia, México e Italia. Contrarrestando todo riesgo de épica de la derrota, las líneas finales de este apartado devuelven brutalmente al lector a una prosaica realidad cotidiana que, a pesar de todo, se resiste a desaparecer:

> La Platera de Castellón murió, hace años, de un cáncer en la matriz.
> El Platero se casó, en justas nupcias, con Marieta. Esta es la única que algunos sábados por la noche, cuando llega la brisa del mar, se acuerda de Rafael López Serrador.
>
> A lo lejos ladra un perro.[12]

Aub no dejó nunca de escribir, tampoco dejó de expresar la áspera sensación que le produjo su viaje a España en 1969. La encontró completamente cambiada respecto a la que había abandonado en 1939,[13] pero constató dolorosamente que, del mismo modo que él había continuado escribiendo en el exilio, el país había seguido existiendo y sus gentes, viviendo y trabajando. Incluso en "el tiempo más inhóspito".[14] Entre el país que Aub dejó atrás en 1939 y el que encontró a su vuelta en 1969 habían ocurrido muchas cosas.

Esta publicación, como la exposición a la que acompaña, se centra en la primera parte de aquella treintena de años, es decir, desde que el país aún salía de la guerra y hasta que comenzaba a buscar su lugar en el tablero internacional de la guerra fría. 1939 es, sin duda, un año bisagra en la historia de España y en la de Europa. Un año de excepcional dramatismo en el que se sientan las bases sobre las que los vencedores querían construir, literal y metafóricamente, un nuevo estado y una nueva cultura. Pero sus ecos no se agotaron en el periodo ahora estudiado.[15] Muchos de sus planteamientos (un país peculiar, aislado, de glorioso pasado) tendrían resonancias en épocas muy posteriores, incluso acabado el franquismo, en buena medida a través de algunas de las ideas de Eugenio d'Ors, una de las personalidades más visibles de la cultura del régimen en los cuarenta, y también, a pesar de su decidido europeísmo, de José Ortega y Gasset, cuya presencia en España fue más habitual desde 1945.[16] En el otro extremo de nuestro arco cronológico, 1953 puede entenderse como un punto de inflexión en las artes plásticas, aunque no anula la conexión con las instancias políticas sino todo lo contrario.[17] Es entonces cuando, una vez pasada la I Bienal Hispanoamericana de Arte (que escenifica la apropiación institucional de la modernidad en un contexto político de deshielo diplomático marcado por la firma del Concordato y de los acuerdos económicos y militres con Estados Unidos),[18] una serie de artistas y críticos nacionales son convocados en Santander por José Luis Fernández del Amo, a la sazón arquitecto y director del recién creado Museo Nacional de Arte Contemporáneo, para debatir sobre arte abstracto. En aquel foro se adelantaron algunas cuestiones consustanciales a las políticas y discusiones teóricas de los años cincuenta sobre la abstracción como la pertinencia histórica frente a la utilización política, el escapismo frente al compromiso o la espiritualidad frente a la materialidad. También se recogieron allí algunas ideas formuladas a finales de los cuarenta en círculos que alternaban la vocación internacional con la reivindicación de una identidad propia y de fuerte arraigo histórico: desde los llamados Encuentros de Altamira y su defensa de la idea de primitivismo inspirada en el arte prehistórico local,[19] hasta Dau al Set, donde lo oscuro, irracional y mágico toma una imagen heredada de ciertas formas del surrealismo (Joan Miró, Paul Klee o Vassily Kandinsky). Ambos movimientos recogían algunas ideas que venían formulándose desde las primeras décadas del siglo XX y que se resumen en un solo postulado: lo primigenio como fuente de modernidad. El mismo postulado que se adivina en otras propuestas de la época, desde el postismo en 1945 hasta el grupo canario LADAC (Los Arqueros Del Arte Contemporáneo) en 1951.

El periodo entre 1939 y 1953 fue, sin duda, un tiempo marcado por el miedo y el silencio pero ni siquiera las dificultades ideológicas o materiales lo redujeron a un desierto.[20] Tampoco consiguieron aislarlo profilácticamente ni del exterior ni del pasado.[21] Se ha planteado muchas veces si, a pesar de todo, se puede hablar de la supervivencia de la llamada "cultura liberal". No es fácil responder a esa pregunta que tendría que ir acompañada de otras: supervivencia, ¿en qué términos?, ¿a partir de cuándo?, ¿a costa de qué?, ¿en qué círculos?[22] En todo caso, los textos reunidos en esta publicación (al igual que las piezas de la exposición del mismo título) componen un mapa complejo, casi un laberinto que manifiesta la dificultad de dar respuesta a esas cuestiones necesarias.

¿Campo cerrado?

Desde el punto de vista historiográfico, aquel tiempo y aquel espacio parecieron durante años algo tan remoto y clausurado como un lugar ajeno: un "campo cerrado". Visto siempre desde una distancia protectora, su explicación solía ser breve. En las últimas décadas, sin embargo, han sido muchos los intentos de acercarse a aquel momento.[23] En el campo específico de la historia del arte, el cerco empezó a resquebrajarse desde el momento en que, anticipándose a la llamada Transición pero más especialmente desde entonces, comenzaron a aparecer textos que tuvieron un valor seminal porque resultaron cruciales para iniciar la reconsideración intelectual de un periodo maldito y para superar el reto académico que suponía romper el cristal que, voluntaria o involuntariamente, había acabado por encapsular, ocultar o, casi peor, caricaturizar aquella era.[24] Se atribuye a Benedetto Croce la afirmación de que "toda historia es historia contemporánea": por cuestiones tanto biográficas como ideológicas, las publicaciones de la Transición, reflexionaban sobre una época vivida que literalmente se quería superar, por lo que tienen el doble mérito de hablar de lo narrado y del narrador, del periodo historiado y de aquel desde el que se escribe la historia. A aquellas publicaciones les siguieron otras,[25] y de nuevo las décadas de los años treinta y cincuenta acapararon casi todo el protagonismo, quedando los cuarenta de nuevo comparativamente olvidados. Y ya en el siglo XXI, historiadores que no vivieron ni la guerra ni la posguerra, y en muchos casos ni siquiera el franquismo,[26] continúan la tarea investigadora e interpretativa de aquel periodo. Sus publicaciones proponen líneas de trabajo que, teniendo en cuenta las anteriores, consideran de forma cada vez más clara al arte comprendido entre 1939 y 1953 como cualquier otro fragmento de la historia, sin perder un ápice del sentido crítico necesario en toda aproximación histórica, pero sin renunciar tampoco ni a la curiosidad ni a la sensibilidad estética con la que un historiador del arte debe mirar los objetos e imágenes. Factores como la mayor lejanía temporal y la creciente disponibilidad de material de todo tipo (desde obras de arte que durante mucho tiempo han permanecido ocultas hasta documentos y piezas de archivo ahora más accesibles) permiten hoy un ejercicio de distanciamiento informado que podría asumir el planteamiento que, citando a Claudio Magris, hace Jordi Gracia en *La resistencia silenciosa*:

Robert Capa

Barcelona, enero 1939
Entre Argelès-sur-Mer y Le Barcarès, Francia, marzo 1939

> Las explicaciones matizadas del pasado 'son posibles sobre la base de una condena al fascismo tan definitiva que no sea necesario ratificarla; son posibles sólo si todo el mundo está de acuerdo, como dijo Gianfranco Fini, en que en el 43, la parte que tenía razón era la Resistencia. A partir de ahí se puede entender y respetar a quien se encontró en el otro bando y dar por acabado para siempre el contencioso'. Añadiría que el historiador debe *entender* no sólo al que *se encontró* en el otro bando, sino al que fraguó ese otro bando con un afán radicalmente equivocado.[27]

Partiendo de esa idea, es importante recordar que en los años que siguieron a la Guerra Civil existieron al menos tantos tonos grises como blancos y negros; que se establecieron alianzas y confrontaciones entre poder y arte; que se produjeron tanto exilios como retornos; que conceptos como "resignación" y "resistencia" son imprescindibles para entender comportamientos individuales; que nociones como "restauración", "reconstrucción" y "reinvención" vertebraron la visión con la que desde la oficialidad se quiso transformar al país; y que "recuperación" y "apropiación" actuaron como vías (a veces alternativas, a veces complementarias) de acercamiento a las conductas artísticas propias de una modernidad que parecía haber quedado atrás.

Con la aportación de materiales inéditos y la recontextualización de otros ya conocidos aspiramos a tomar el testigo de todos aquellos que han investigado y escrito antes que nosotros sobre la posguerra española. En cierto modo guiados por el ejemplo de *El laberinto mágico* que dejó escrito Max Aub, intentando entender lo ocurrido, acercándonos tanto a los que se quedaron como a los que se fueron, partiremos del momento en que se simultaneaban aquellos desfiles militares de la primavera de 1939 con las salidas, mucho menos coreografiadas pero igualmente transcendentes y mucho más numerosas, de una parte de la población española a través de las fronteras. Entre ellos se encontraban algunos de los artistas que más habían trabajado por modernizar el país. Otros, como Picasso, Miró o Dalí ya estaban fuera: los tres fueron objeto de importantes exposiciones individuales en el Museum of Modern Art de Nueva York entre 1939 y 1941, lo que puede tomarse como un indicador de su prestigio internacional,[28] y manifestaron de formas muy dispares sus posiciones frente al régimen recién impuesto. Miró y Dalí regresaron y dieron sentidos opuestos a esta decisión. Picasso nunca volvió.[29] Muchos otros artistas acabaron por asentarse, temporal o definitivamente, en Francia o en diversos países de Latinoamérica, especialmente en Argentina y México. Algunos, pocos, terminaron sus días en Rusia. En las obras de todos ellos se hace patente el desgarro, la pérdida y también la necesidad y el deseo de incorporarse a un destino imprevisto.[30] Pero hubo también quienes se quedaron en circunstancias adversas: enfrentándose a procesos de depuración, como el escultor Ángel Ferrant, o soportando durísimos periodos de cárcel, como el paisajista Juan Manuel Caneja. Otros, por último, vivieron lo que ha venido a llamarse "exilio interior", "una forma silenciosa de resistencia o de discreción",[31] como Hermenegildo Lanz, que expió con la invisibilidad su antigua amistad con

Manuel de Falla y Federico García Lorca en Granada. Incluso otros que decidieron, desde el primer momento, poner su creación al servicio del nuevo régimen, unas veces por convicción y otras, la mayoría, como una forma de negociación con una situación que nunca fue cómoda, ni siquiera para aquellos que en algún momento trabajaron para el nuevo poder, como José Caballero. Todos vieron como se impuso, sobre las ruinas de la guerra, el deseo de instaurar una nueva imagen artística para el régimen de Franco: la propia de un nuevo estado que, siguiendo el modelo ideológico y estético de la Alemania nazi y de la Italia fascista, ensalzaba públicamente a sus líderes y proponía para ello nuevos escenarios de escala espectacular. El Valle de los Caídos (que aún tardaría en construirse) o la desolada Ciudad Universitaria (de especial simbolismo por haber sido frente de guerra),[32] se conjugaban con imágenes propagandísticas diseñadas para invadir todos y cada uno de los aspectos de la vida cotidiana, y muy especialmente los relacionados con la educación.[33]

Aunque ocupó a algunos artistas de prestigio, como Pere Pruna o José María Sert, e inspiró a arquitectos como Luis Moya, la retórica sublime del primer momento, que pasaba por la exaltación simbólica de ruinas como las del Alcázar de Toledo o Belchite, se esfumó tan pronto como los socios internacionales perdieron su fuerza. Pero la nueva relación entre la imagen artística y el régimen encontró muchas fórmulas para materializarse, tanto en clave de lectura interna y cotidiana como de proyección solemne y exterior. Una relación que se desarrollaría en términos de oposición, de connivencia o de obediencia a políticas oficiales.[34] Todas las posibilidades mencionadas, y muchas otras que componen una casuística infinita, acabarían por describir en los años cuarenta y primeros cincuenta un "campo" en el sentido descrito por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el de la cultura artística entendida como una esfera de la vida del país bien delimitada y estructurada en función de posiciones de poder.[35]

Pero el término "campo" adquiere en este proyecto otro valor más. Como ocurrió en otras dictaduras, también en la española el medio rural, el "campo", se convertiría en tema y espacio privilegiado en el que ensayar y desarrollar la base económica y social de un estado autárquico, y sobre el que sustentar las estructuras de poder y formas de vida tradicionales. No es casual el lugar concedido en ese medio a la mujer como emblema tanto de fertilidad como de fortaleza, bien anclado en las actividades de la Sección Femenina de Falange Española.

En este contexto, la importancia del género del paisaje en la pintura española de los años cuarenta y cincuenta[36] encuentra un especial significado. Mediante el uso de lenguajes de resonancias rousseaunianas la pintura de paisaje mitificaría la tradición agraria como fuente de todas las virtudes para la nueva época. Por ejemplo, las obras de Godofredo Ortega Muñoz, verdaderos emblemas visuales, parecen construirse sobre las divisas de sobriedad y reciedumbre. Pero la nueva imagen del campo enlazaría también con propuestas anteriores a la guerra como la Escuela de Vallecas, compartiendo incluso a algunos de sus protagonistas

como Benjamín Palencia. E incluso otros casos, desde los jóvenes Josep Guinovart o José Guerrero hasta los algo mayores Juan Manuel Caneja y Francisco San José, se insiste en la cualidad amarillenta (literal y metafóricamente) de un campo destinado a la producción de trigo para una población que debe crecer para fortalecer al país. En paralelo, de la mano de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, y compaginando la tradición popular con la académica, aunque haciendo ocasionales concesiones al movimiento moderno,[37] se toma la parte por el todo y se reinventa la arquitectura rural como vía para re-crear no solo el campo sino el país entero.[38] Una operación publicitada por medios de propaganda muy variados, por ejemplo la revista *Reconstrucción* publicada para justificar las elecciones estilísticas o los presupuestos y materiales empleados, pero también para alardear de lo reconstruido y edificado en tiempo récord (en buena parte gracias al trabajo de condenados). Con el mismo fin se organizaron diversas exposiciones itinerantes de cuidada museografía sobre los proyectos de reconstrucción y, ya en los cincuenta, la Feria del Campo que alcanzó una notable resonancia cultural.

Aquel campo que se transforma para que todo siga igual es uno de los centros de gravedad de la vida española de la posguerra, y se contrapone a una ciudad que aparece, sobre todo en la literatura, como un lugar de desesperanza, un espacio lúgubre donde se utilizan las cartillas de racionamiento hasta 1952. En la ciudad se publican revistas (hoy casi desconocidas) como *Vida Española*, que no llegó a su quinto número por razones políticas,[39] libros graves y clandestinos como *Pueblo Cautivo (*con textos de Eugenio de Nora e ilustraciones de Álvaro Delgado); y donde el humor adquiere valor de refugio y se hace visible en revistas cómicas como *La Codorniz*, legendaria por su ironía y jocoso ingenio ante la censura, y notablemente audaz desde el punto de vista gráfico. Pero también donde los colegios conviven con las cárceles y se sobrevive buscando vías de escape tradicionales, como las ferias, los toros, el fútbol, el teatro y el cine.

Convergiendo en algún sentido con el desparpajo (que no desinhibición) de las revistas, el teatro y el cine cómicos, a mediados de la década se produce un acontecimiento que retrata la encrucijada de la modernidad en la España de la época: el ya mencionado postismo. Un movimiento esencialmente literario que supone quizá el primer intento claro de recuperar en la oscuridad de la posguerra la irreverencia de las vanguardias clásicas desde un punto de vista absolutamente ecléctico, y que a pesar de la represión política impactó en las artes plásticas gracias a exposiciones y publicaciones. El postismo contribuyó a una verdadera corriente subterránea de alteridad en la que participó, por ejemplo, un joven y extraño poeta y músico llamado Juan Eduardo Cirlot, que actuaría como correa de transmisión de lo irracional desde el Madrid y la Zaragoza de mediados de los cuarenta hacia la Barcelona de finales de la década, donde alcanzaría como crítico de arte una intensa proyección e influencia que se prolongaría a la década de 1950.

Benjamín Palencia

Tres niñas, c. 1943-1944
Niño con aro, 1948

Desde el punto de vista plástico, la obra de Nanda Papiri quizá sea la más sugerente del postismo. Merece aquí la pena detenerse en el papel de las mujeres que comenzaron tímidamente a hacer propuestas y a luchar por ganar un espacio propio en una época poco propicia para ello. Mujeres de destinos políticos, sociales e intelectuales muy diversos: desde la afinidad a Falange de Rosario de Velasco hasta el antifranquismo en el exilio de Maruja Mallo, Remedios Varo y Manuela Ballester, y pasando por posiciones de otras que se quedaron como Julia Minguillón, Dehly Tejero o la mencionada Nanda Papiri se alzaron contra el rol que el régimen tenía asignado a la mujer como esposa y madre, "reina de la casa".[40] Una abnegación que, paradójicamente, compartía el perfil de las intrépidas guerreras que dibujaban para ellas los textos de la Sección Femenina.

Una modernidad cauta

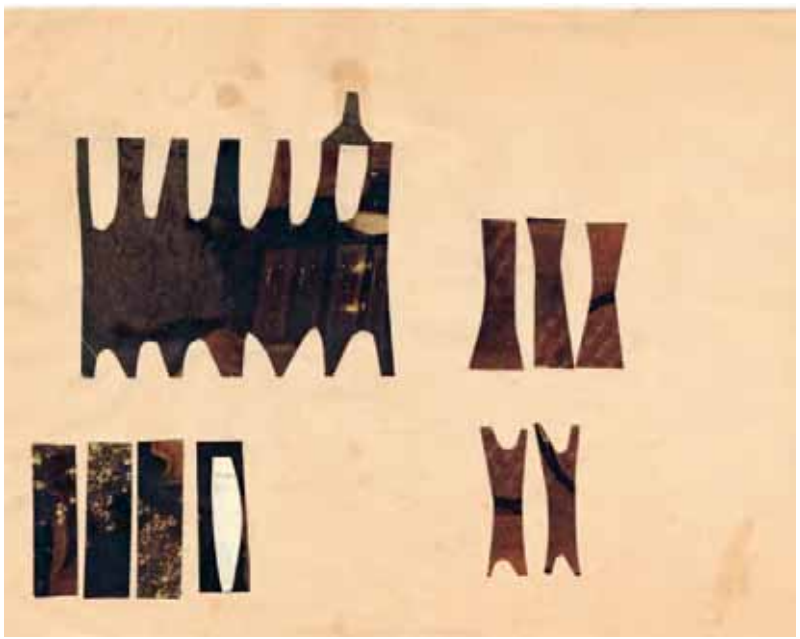
Lo que Antoni Marí ha descrito como una "vanguardia cauta, infiltrada y dispersa"[41] permaneció latente de un modo u otro conviviendo siempre con sucesivas y variadas corrientes oficiales. La más conocida de estas últimas es la de un tradicionalismo artístico que afirmaba, patrióticamente, la supremacía de la llamada Escuela Española (Goya, Velázquez, el Greco y la tradición representada en el Museo del Prado), y que animaba a restaurar unos valores inmortales e idiosincráticamente españoles. Estos eran los criterios que regían la selección de piezas para las exposiciones oficiales en el exterior: como la de la España del bando insurgente en la Bienal de Venecia (1938) realizada por D'Ors,[42] la muestra celebrada en Berlín (1942),[43] o la que tendría lugar en Buenos Aires en pleno apogeo de la relación del régimen con la Argentina peronista (1947).[44] En esta última destacó el célebre *Retrato del embajador Cárdenas*, de Dalí, cuya conveniente pero finísima capa surrealista se superponía a dos de los mitos de la tradición española más ensalzados: El Escorial y Velázquez.

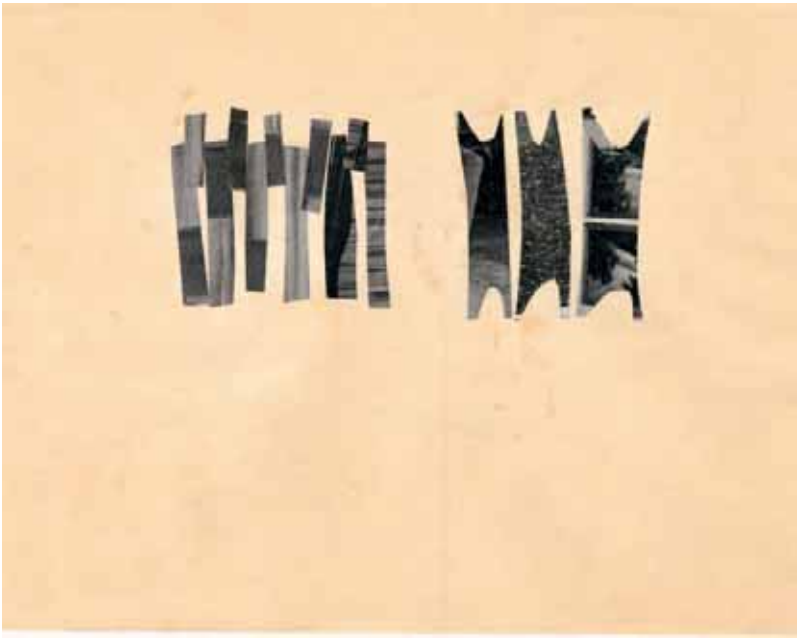
Pero la modernidad cauta convivió, mezclándose a veces, con otras corrientes más afines a sus planteamientos y que gozaron de amplia cobertura oficial como la modernidad templada de las ideas de Eugenio d'Ors, defensor del noucentisme en la cosmopolita Barcelona anterior a la Primera Guerra Mundial, y uno de los primeros en proponerse consolidar una estrategia estética para el nuevo régimen. Desde la Academia Breve de Crítica de Arte que él fundó en 1942, D'Ors decidió trazar una vía ecléctica y discutible, pero muy pragmática, que mostrase la continuidad entre la modernidad de 1900 a la España franquista. Un camino que pasaría por Italia y tendría parada en la tradición española: desde Isidre Nonell, María Blanchard o José Clará hasta Antonio Saura, Antoni Tàpies o Jorge Oteiza, pero también desde Solana hasta Miró. Con todo ello D'Ors se proponía visualizar una de sus antiguas preocupaciones estéticas: la continuidad de lo clásico en lo moderno. Pero también una de sus nuevos objetivos políticos: demostrar que nada había cambiado. La aleación entre clasicismo y modernidad en el Madrid de los cuarenta y con el amparo del Museo de Arte Moderno y su director, Eduardo Llosent Marañón, quería demostrar que no había necesidad de cambiar las formas: solo era preciso reinterpretarlas de acuerdo con el nuevo contexto.[45]

Salvador Dalí
Retrato del embajador Juan Francisco Cárdenas, 1943

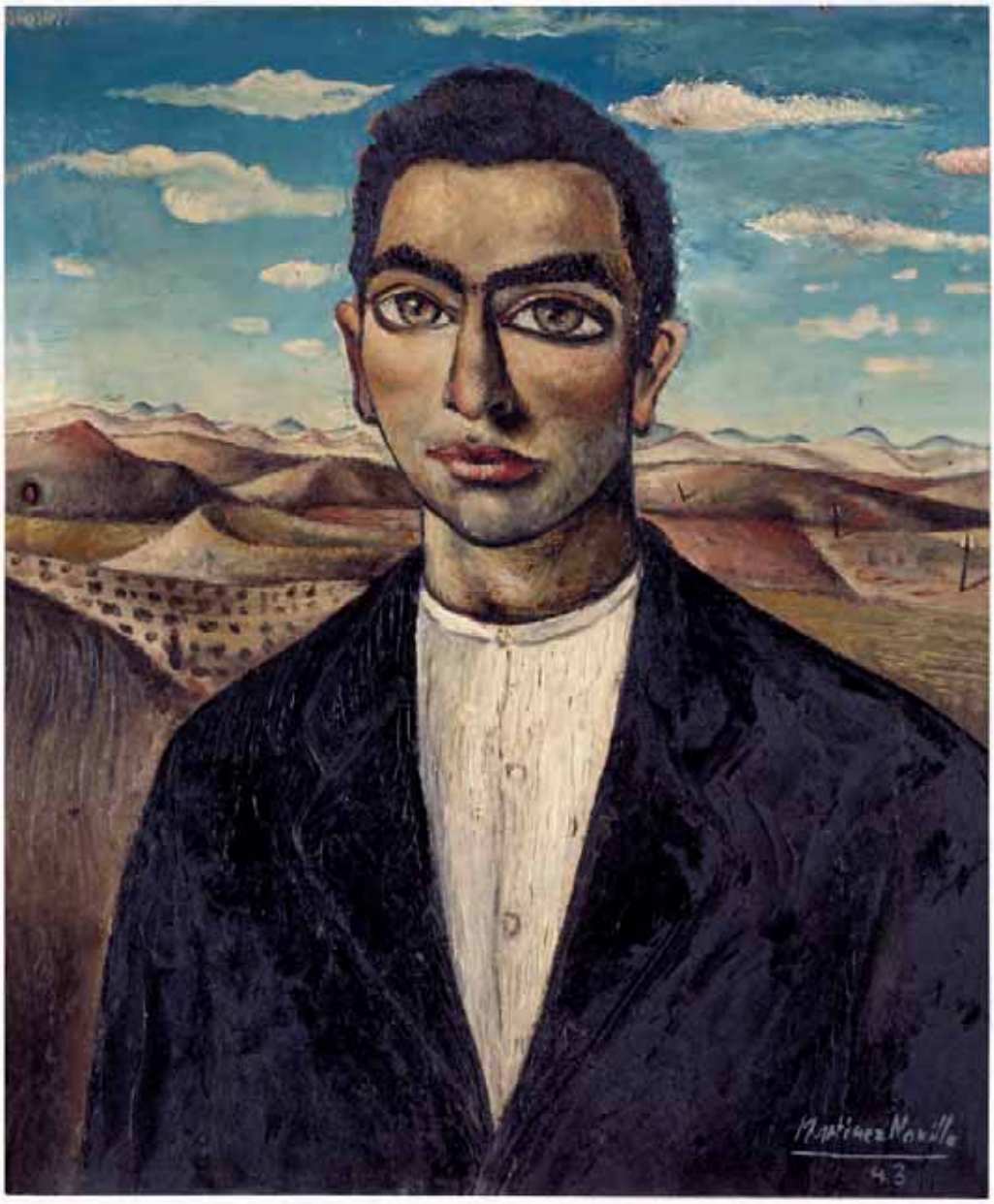
La iniciativa de D'Ors, que duraría algo más de diez años,[46] agrupó a muchos nombres que volvieron a aparecer a lo largo de la década en torno a otras propuestas distintas y distantes de las académicas. Probablemente el más destacado de ellos fue Rafael Santos Torroella, un personaje quizá improbable en aquel contexto si no fuese por su deseo de estar íntimamente relacionado (cuando no directamente detrás) de muchos de los acontecimientos fundamentales de la cultura de finales de los cuarenta gracias a sus dotes de organizador, editor, poeta y crítico.[47] Después de varios años de cárcel y una condena a muerte, Santos Torroella compra a J. M. Junoy la cabecera de la revista *Cobalto* para convertirla en una plataforma de difusión del surrealismo muy influyente en la Barcelona de finales de los cuarenta. La misma en la que desde 1948 se celebraban los célebres Salones de Octubre, en la que Miró expone en las galerías Layetanas, y en la que comienzan a aparecer grupos y revistas cuya marca más conocida, pero no única, es *Dau al Set*. Santos Torroella participa en los Encuentros de Altamira y contribuye a la difusión de sus conclusiones. Posteriormente participa en la organización de las actividades dalinianas en torno a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, convirtiéndose en uno de los más avezados expertos en Dalí; y en perfecta armonía con al arquitecto José Antonio Coderch, opuesto ideológicamente, crea el conjunto del Pabellón Español en la IX Trienal de Milán: el primero en lograr transmitir una imagen de verdadera modernidad (arraigada tanto en la tradición medieval como en la cultura popular) en el contexto de un certamen internacional de prestigio.
No fue aquel el único ejemplo en el que la arquitectura actuaría como motor de la modernización plástica, un fenómeno que alcanzaría su mayor desarrollo en los años cincuenta.[48] En el filo de la década de 1950 varios proyectos como el del Cine Dorado en Zaragoza (llevado a cabo por Santiago Lagunas, arquitecto y pintor del Grupo Pórtico); la basílica de Aránzazu, en la que la arquitectura religiosa y las cuestiones de identidad se unían bajo la fuerza imaginadora de las formas del escultor Jorge Oteiza (que había regresado a España y había participado en los salones organizados por D'Ors en Madrid); la Cámara de Comercio de Córdoba diseñada por Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes (de nuevo con la colaboración de Oteiza); los trabajos de Miguel Fisac en Madrid o Daimiel; y los esfuerzos del Grupo R en Barcelona por aunar arquitectura y modernidad en torno al problema de la vivienda hablarían ya de un ciclo algo distinto. No obstante, algunos temas centrales de los años cuarenta siguen estando muy presentes: el Congreso Eucarístico de Barcelona en 1952 (con el célebre altar de Josep Soteras y su posterior repercusión en el urbanismo de la ciudad),[49] o la justificación espiritual de la abstracción del Congreso de Santander de 1953, igual que las bendiciones solemnes de los pueblos recién construidos por el Instituto Nacional de Colonización, no dejan de recordarnos que el país sigue en pleno nacionalcatolicismo. Al mismo tiempo, el celebradísimo triunfo de la Trienal de Milán y el sentido hispánico de la I Bienal de 1951 emiten señales políticas (de mayor o menor intensidad) que indicaban cambios. Pero, como ocurría en los desfiles de 1939, su destinatario no era solo el público español, sino de nuevo las potencias internacionales, cuya aprobación se buscaba para respaldar un ciclo político, económico y social que se quería diferente. Una vez más, la realidad era compleja y las interpretaciones en clave interior no serían ni unívocas ni suficientes.

Jorge Oteiza
Sin título (unidades livianas), 1950-1952





Cirilo Martínez Novillo
Muchacho de Cuenca, 1943



Memoria y escritura

Para analizar críticamente la posguerra española, como cualquier otro periodo histórico, resulta imprescindible atender a sus propias palabras. Conscientes de que, como dice Emilio Lledó, "ser es, esencialmente, ser memoria" y de que la "mirada sobre el pasado, que, fundamentalmente se hace a través de los textos, necesita siempre ser ampliada y ajustada",[50] proponemos dejar que las ideas, las polémicas, las imágenes y los protagonistas del momento afloren en esta antología de textos que ahora publicamos. En ella recogemos mucho de lo considerado canónico, pero también otras visiones que por diversas razones no fueron estudiadas o lo fueron sin especial fortuna en la historiografía posterior. En este sentido nos hacemos eco, de nuevo, de la idea de Croce de que toda historia es historia contemporánea.

Partimos de la premisa de que la retórica de los escritos de la época es, en ocasiones, tan elocuente como sus contenidos; y tanto los nombres de sus autores como los temas tratados y los medios en que se publicaron contribuyen a clarificar el mapa de la realidad cultural de la época.[51] Los aspectos programáticos de la cultura de los primeros años del régimen; la importancia del modelo italiano; lo popular y la búsqueda de la esencia estética de lo español; la centralidad de lo rural y el papel de la mujer en el nuevo orden social; la reinvención del país a través de la arquitectura; la represión y la redención como las dos caras de la moneda del acoso a cualquier forma de disidencia; el lugar del cine y el teatro entre el entretenimiento y el adoctrinamiento; la aparición del postismo como un gesto vanguardista; la recreación literaria de la realidad, desde la exaltación hasta la ruptura, desde el realismo testimonial hasta el intimismo lírico; el desgarro del exilio y sus consecuencias en la cultura del país; el lugar de Picasso como referencia en la distancia; el regreso de Miró; la reivindicación de lo oscuro, lo primitivo y lo mágico; los debates de la abstracción y la apropiación de la modernidad por el régimen a comienzos de los cincuenta son algunos de los temas principales de una trama infinitamente más complicada: la que Max Aub intentó desentrañar en su *Laberinto mágico*.

1. *Campo cerrado* es el título de la primera novela de la serie *El laberinto mágico*, de Max Aub. Agradezco a Carmen Bernárdez la sugerencia de este título para la exposición a la que acompaña este libro, y a Sergio Rubira, Daniel Lesmes y Rocío Robles la discusión de sus pros y contras.

2. "En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. El Generalísimo Franco. Burgos, 1º de abril de 1939".

3. Julián Casanova, *España partida en dos* (Barcelona: Crítica, 2013), 83ss.

4. Como una interesante peculiaridad respecto a las posiciones del régimen durante la Segunda Guerra Mundial y al término de esta, véase los artículos escritos entre 1939 y 1945 por Augusto Assía como corresponsal en Londres de *La Vanguardia*: Augusto Assía, *Cuando yunque, yunque. Cuando martillo, martillo* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2015).

5. Sobre la periodización de las primeras décadas del franquismo, Moradiellos establece la siguiente: "1. 1936-1939: Configuración inicial del régimen durante la Guerra Civil. 2. 1939-1945. Etapa nacional-sindicalista en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. 3. 1945-1959. Etapa nacional-católica de breve aislamiento posterior y reintegración nacional", Enrique Moradiellos, *La España de Franco, 1939-1975. Política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2008), 27.

6. Aub constata en sus diarios que "desde la pérdida de la guerra no se ha levantado una voz, desde la emigración, no se ha publicado nada contra la dictadura que destroza, desentraña y desangra España". Max Aub, *Diarios (1939-1972)* (Barcelona: Alba Editorial, 1998), 39. Sobre la Francia del momento, puede consultarse Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2010).

7. Max Aub, *Campo cerrado* (Ciudad de México: Tezlonte, 1943), con *Campo de sangre, Campo abierto, Campo del moro, Campo francés y Campo de los almendros* compone la serie *El laberinto mágico* donde se narra todo el periodo de la Guerra Civil, desde los preámbulos de la sublevación militar hasta el final de la contienda.

8. "Los seis volúmenes de *El laberinto mágico,* que vergonzosamente suelen ignorarse cuando se escribe la historia de la literatura española de postguerra, son un empeño narrativo cuya más próxima equivalencia sólo puedo encontrarla en la segunda o en la cuarta serie de los *Episodios* de Galdós". *Destierro y destiempo de Max Aub. Discurso leído el día 16 de junio de 1996 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Antonio Muñoz Molina* (Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 1996), 27.

9. Gérard Malgat: "Max Aub y Francia. Del laberinto histórico al laberinto literario", *Letra Internacional* 2003, n.º 80, 26-30. Véase del mismo autor, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada* (Sevilla: Renacimiento, 2007).

10. Gerald Brenan: *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil* (París: Ruedo Ibérico, 1962). Mucho más recientemente, Jeremy Treglown insiste en la idea de oscuridad o dificultad de comprensión al utilizar la palabra *cripta*, en este caso refiriéndose directamente al Valle de los Caídos, en el título de su ensayo sobre la cultura española de la posguerra: *Franco's Crypt. Spanish Culture and Memory since 1936* (Londres: Vintage Book, 2013) [trad. cast. *La cripta de Franco. Viaje por la memoria y la cultura del franquismo*, trad. Joan Andreano Weyland (Barcelona: Ariel, 2014)].

11. Véase Paul Preston, *A concise history of Spanish Civil War* (Londres: Fontana Press, 1996).

12. Max Aub, *Campo cerrado* (Madrid: Capitán Swing, 2010), 295.

13. Max Aub, *La gallina ciega. Diario español* (Ciudad de México: Editorial Moritz, 1971).

14. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura* (Barcelona: Anagrama, 2004), 41ss.

15. Son innumerables los testimonios de la permanencia de aquellas ideas en la cultura española contemporánea. Destacamos por su acerado sentido crítico una de ellas: la instalación de Francesc Torres titulada *Belchite-South Bronx*, 1987-1988.

16. Véase Vicente Aguilera Cerni, *Ortega y D'Ors en la cultura artística española* (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1966) y Vicente Cacho Viu, *Revisión de Eugenio d'Ors* (Madrid: Residencia de Estudiantes / Quaderns Crema, 1997).

17. En este sentido es interesante ver los siguientes análisis: Francisco Calvo Serraller, "El desbloqueo diplomático de España en los años cincuenta y el reencuentro con la vanguardia internacional", en *España, medio siglo de arte de vanguardia* (Madrid: Ministerio de Cultura y Santillana, 1986), 43-63. Miguel Cabañas, *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (Madrid: Universidad Complutense, 1992). Julián Díaz Sánchez, *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2013); María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1989); Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006), acceso el 10 de diciembre de 2015, http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf; y Eduard Cairol, "1955. La querella entre els figuratius i els abstractes: Dalí i Els cornuts del vell art modern", en Antoni Marí y Albert Mercadé. eds., *La modernitat cauta* (Barcelona: Angle Editorial, 2014), 53ss.; "Del fascismo a la desideologización del arte (1939-1951)", en Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015).

18. Algunas visiones diversas y sucesivas sobre la relación del arte y la política en los cincuenta son: Valeriano Bozal, "Hacia un arte crítico. Informalismo, experimentalismo, realismo", en *Historia del Arte e España. Desde Goya hasta nuestros días* (Madrid: Itsmo, 1972), 173ss.; Francisco Calvo Serraller, "El desbloqueo diplomático de España en los años cincuenta y el reencuentro con la vanguardia internacional", en *España, Medio Siglo de Arte de Vanguardia* (Madrid: Santillana y Ministerio de Cultura, 1986), 43ss; Jorge Luis Marzo: *Art Modern i Franquisme. Els orígens conservadors de l'avantgurda i de la política artística a l'estat español* (Girona: Espais, 2007); Julián Díaz Sánchez: *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Cátedra, 2013); y Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, "Los conflictos de una España oficial", en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 147ss.

19. Chus Tudelilla, *Mathias Goeritz, recuerdos de españa, 1940-1953* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014). Agradezco a Chus Tudelilla sus afinadas ideas y su ayuda, tanto para la exposición como para a este texto; Francisco Reyes Parma et al., *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014); Javier Maderuelo: "En torno a la Escuela de Altamira", en José María Lafuente, ed., *En torno a la Escuela de Altamira* (Santander: Ediciones La Bahía / Archivo Lafuente, 2015). Sobre el ambiente cultural del Santander de la época y sus protagonistas, véase tambien: Pablo Beltrán de Heredia, *La sombra recobrada* (Santander: Ediciones la Bahía, 2009).

20. Sobre este concepto puede recordarse la célebre expresión "Páramo cultural", acuñada por José Luis Abellán en su ensayo *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971), y la polémica respuesta de Julián Marías: "La vegetación del páramo", *El País* y *La Vanguardia* (1976) y reimpreso en *La devolución de España* (Madrid: Espasa Calpe, 1977). Sobre este tema véase también Juan Pablo Fusi, *Espacios de libertad. La cultura española y la recuperación de la democracia (c. 1960-c.1990)* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2015), cuyo capítulo "El fin de la postguerra" trata sobre la renovación de la cultura española en los años cuarenta y cincuenta.

21. En este sentido resultó especialmente reveladora la exposición comisariada por Jaime Brihuega titulada *Tránsitos. Artistas españoles antes y despues de la guerra civil* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999). Catálogo de la exposición.

22. Véase entre otros: Juan Pablo Fusi, "Vieja y nueva cultura (la cultura durante el franquismo, 1939-1975)", en *Un siglo de España. La cultura* (Madrid-Barcelona: Marcial Pons, 1999),99ss; Jordi Gracia y Miguel Ángel Carnicer: "Terror y gasógeno en la España de la postguerra", en *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2004), 17-200.

23 En el capítulo titulado "Del fascismo a la desideologización del arte (1939-1951)", del libro de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), se hace un recuento pormenorizado y con abierta voluntad polemizadora de la forma en que se ha recuperado e historiado la posguerra española en las últimas decadas.

24. María Luisa Caturla, Juan Antonio Gaya Nuño, Vicente Aguilera Cerni, Federico Torralba, José María Moreno Galván, Valeriano Bozal, Tomás Llorens, Simón Marchán, Francisco Calvo Serraller, Jaime Brihuega, Alexandre Cirici Pellicer, Francesc Fontbona, Francesc Miralles, Josefina Alix, Álvaro Martínez Novillo, J. C. Mainer, Juan Antonio Ramírez, Antonio Bonet Correa, Juan Manuel Bonet, Gabriel Ureña, Kosme de Barañano, Javier González de Durana, Ana Vázquez de Parga, Juan Pérez de Ayala, Adelina Moya, Anna María Guasch, Antoni Marí, Juan José Lahuerta, Juan Pablo Fusi, Javier Tusell, Aurora Fernández Polanco o Sofía Diéguez, por poner solo algunos ejemplos influyentes en las siguientes generaciones de historiadores del arte.

25. Entre los que destacan los textos de Paloma Alarcó, Miguel Cabañas, Eugenio Carmona, Julián Díaz Sánchez, Fernando Martín Martín, Ángel Llorente, Jesusa Vega, Javier Portús, Juan Ángel Manzanares, Guillermo Solana, Chus Tudelilla, Olga Fernández, Rosario Peiró, Jesús Carrillo, Jaime Vidal Oliveras, Javier Pérez Segura, Patricia Molins, Joan M. Minguet Batllori, Alex Mitrani, Valentín Roma, Ismael Manterola, Eduard Cairol, Jaume Mercadé, Genoveva Tusell, Anna Pujadas, Patricia Mayayo o Jorge Luis Marzo.

26. Como María Rosón, Idoia Murga, Paula Barreiro, Alicia Fuentes, Noemí de Haro, Alina Navas, Leticia Sastre y Óscar Chaves, entre otros.

27. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura* (Barcelona: Anagrama, 2004), 19. El artículo citado de Claudio Magris: "¿Tendremos que repetir 'no pasarán'?, *El País* (30 de noviembre de 2002), 15.

28. Alfred H. Barr, *Picasso, Forty Years of his Art* (Nueva York: MoMA, 1939); James Johnson Sweeney, *Joan Miró* (Nueva York: MoMA, 1941); James Thrall Soby, *Salvador Dalí* (Nueva York: MoMA, 1941). Véase también Javier Pérez Segura*: Scandal & Success: Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos. El Instituto Carnegie y otros relatos americanos* (Madrid: Eutelequia, 2012).

29. Genoveva Tusell García, "Picasso, a Political Enemy of Francoist Spain", *Burlington Magazine*, vol. 155, n.º 1320 (2013), 167-172; T. J. Clark, *Picasso and Truth, from Cubism to Guernica* (Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2013).

30. Entre las muchísimas publicaciones sobre el exilio de la cultura española durante el franquismo, véase: Virgilio Zapatero, ed., *Exilio* (Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002); Jaime Brihuega, ed., *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1969* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010). Véase también Jordi Gracia, "En el espejo del exilio", en *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Barcelona: Anagrama, 2004). 157ss. Entre las últimas publicaciones merece la pena citar: Alicia Alted Vigil, "Una reflexión en torno al exilio republicano de la guerra civil española de 1936-1939" y Juan Manuel Bonet, "El exilio artístico y literario español. Un mapa", ambos en Jordana Mendelson, ed., *Encuentros con los años 30* (Madrid: Museo Reina Sofía y La Fábrica, 2012), 343ss y 349ss respectivamente. Igualmente debe recordarse, por su carácter inaugural, el capítulo dedicado por Valeriano Bozal al exilio en *Historia del arte del siglo XX en España. De Goya a nuestros días* (Madrid: Itsmo, 1972).

31. Valeriano Bozal, "La postguerra. Periodos de un tiempo oscuro", en *Historia de la pintura del siglo XX en España. II, 1940-2010* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013).

32. Sofía Diéguez Patao, "La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico", *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, n.º 5, (1992), 467-490. Véase también: Carolina Rodríguez López et al.: *Paisajes de una guerra: la Ciudad Universitaria de Madrid* (Madrid: Universidad Complutense, 2015). Catálogo de la exposición.

33. Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* (Madrid: Visor, 1995). Véase también Luis Enrique Otero et. al., *La universidad nacionalcatólica. La reacción antimoderna* (Madrid: Universidad Carlos III, 2014).

34. Como ha señalado Juan Pablo Fusi "la política cultural del régimen de Franco fue de hecho tanto o más

una política negativa de control a través de la censura... que una política afirmativa de creación de una cultura propia y original". "La cultura franquista: cultura falangista y cultura católica", en *Un siglo de España. La cultura* (Madrid-Barcelona: Marcial Pons, 1999), 101.

35. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993).

36. Valeriano Bozal, "El paisaje. Benjamín Palencia, Godofredo Ortega Muñoz, Juan Manuel Caneja", en *Historia de la Pintura,* 48ss.

37. Sofía Diéguez Patao, "Aproximación a la influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura y el urbanismo español de los años 1939-1945", *Revista de la Universidad Complutense*, n.º 115 (1979), 461-472.

38. AA.VV., *Arquitecturas para después de una guerra, 1939-1949* (Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977); AA. VV., *Arquitectura en Regiones devastadas* (Madrid: MOPU, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987).

39. Luis Rosales Fouz y Covadonga Sánchez Talón, *Desde que tus pasos me abren el camino. Un paseo por el Madrid de Luis Rosales* (texto inédito, 2015).

40. Carmen Martín Gaite: *Usos amorosos de la postguerra española*. (Barcelona: Anagrama, 1981).

41. "...unos momentos extremadamente difíciles para la supervivencia de la cultura..., en la que todos los ciudadanos, incluídos los artistas, tenían que ser cautos para no exponerse a cualquiera de las intransigencias y arbitrariedades del régimen de Franco". Antoni Marí, "Presentació", en *La Modernitat Cauta. 1942-1963. Resistència, resignació, restauració.* (Barcelona: Angle editorial, 2014), 9ss [traducción de la autora].

42. Véase Eugenia Querci: *Entre París, Venecia y Roma. Zuloaga, los pintores españoles e Italia* (Madrid: Universidad Compulutense, 2015). Tesis doctoral.

43. *Ausstellung Spanischer Kunst der Gegenwart* (Berlín, 1942). No es casual que fuese entonces cuando J. M. Junoy publicase su *Elogio del arte español* (Barcelona, talleres NAGSA, 1942).

44. Alicia Fuentes Vega, "Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de 'lo español'", *Imafronte*, n.os 19-20 (2008), 85-98. Un caso radicalmente opuesto fue el de la frustrada participación de España en la Exposición Internacional de Nueva York, analizado por Idoia Murga en "El Pabellón Español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York," *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, n.º 331, (julio-septiembre 2010), 213-234.

45. Sobre el lugar de Eugenio d'Ors en el ambiente artístico de la posguerra ver, entre otras, las siguientes publicaciones: Laura Mercader, Martí Perán, Natalia Bravo, *Eugenio d'Ors, del arte a la letra* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997), y Genoveva García Queipo de Llano, "Eugenio d'Ors y el ambiente artístico de la postguerra", en Javier Tusell y Álvaro Martínez Novillo, *Arte para después de una guerra* (Madrid, Comunidad de Madrid y Fundación Caja Madrid, 1993).

46. Sobre su génesis y desarrollo, ver Manuel Sánchez Camargo*: Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*. Madrid, Langa y Cía, 1966).

47. Véase Elvira Maluquer y Jaume Vidal Oliveras, *Rafael Santos Torroella, en los márgenes de la poesía y el arte* (Madrid: Círculo de Bellas Artes y Residencia de Estudiantes, 2003).

48. Patricia Molins, "Misteri i geometría", en *L'arquitectura i l'art dels anys cinquenta a Madrid*. (Barcelona: Fundació "la Caixa", 1996), 30ss.

49. Agradezco a Fernando Marzá sus numerosas ideas y sugerencias para los apartados relacionados con la arquitectura en la exposición *Campo cerrado*.

50. Emilio Lledó, prólogo a *El silencio de la escritura* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991), 12-13.

51. En este sentido puede tomarse como referencia reciente el excelente trabajo realizado en *1950-1977. Arts a Catalunya*, publicado con motivo de la exposición *Del segon origen. Arts a Catalunya, 1950-1977* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), editado por Juan José Lahuerta.

41–56

John Buckland Wright, Stanley William Hayter, Joseph Hecht, Gladys Dalla Husband, Vassily Kandinsky, Rodorick Mead, Joan Miró, Dolf Rieser y Luis Vargas Rosas
Fraternity [Fraternidad], marzo de 1939
Carpeta con 10 aguafuertes y poema "Fall of a City" [Caida de una ciudad] de Stephen Spender (traducción al francés de Louis Aragon). 23 x 17 cm c.u.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

FRA
TER
NI
TY
Hoyter
'39

The printing of the typography was completed the 1st march 1939 by Gonzalo More; the engravings printed by Atelier 17 and Henri Hecht. The edition is limited to 101 copies printed on Montval hand-made paper of which the No.1 contains the states of the plates, the manuscript of the poem and the original drawings; plus twelve copies lettered A to L For the collaborators.

COPY No. 78

FRATERNITY

★

Poem by

STEPHEN SPENDER

Traduction de

LOUIS ARAGON

Engravings by

JOHN BUCKLAND-WRIGHT

STANLEY WILLIAM HAYTER

JOSEF HECHT

DALLA HUSBAND

WASSILY KANDINSKY

RODERICK MEAD

JOAN MIRO

DOLF RIESER

LUIS VARGAS

★

MARCH 1939

FALL OF A CITY

All the posters on the walls
All the leaflets in the streets
Are mutilated, destroyed or run in rain,
Their words blotted out with tears,
Skins peeling from their bodies
In the victorious hurricane.

All the names of heroes in the hall
Where the feet thundered and the bronze throats roared,
FOX and LORCA claimed as history on the walls,
Are now angrily deleted
Or to dust surrender their dust,
From golden praise excluded.

All the badges and salutes
Torn from lapels and from hands
Are thrown away with human socks they wore
Or in the deepest bed of mind
They are washed over with a smile
Which launches the victors when they win.

All the lessons learned, unlearnt;
The young, who learned to read, now blind
Their eyes with an archaic film;
The peasant relapses to a stumbling tune
Following the donkey bray;
These only remember to forget.

But somewhere some word presses
In the high shelf of a skull, and in some corner
Of an irrefragable eye
Some old man's memory jumps to a child.
—Spark from the days of energy
And the child hoards it like a wicked toy.

STEPHEN SPENDER

Stephen Spender

CHUTE D'UNE CITE

Toutes les affiches sur les murs
Tous les tracts dans les rues
Sont estropiés, détruits ou délavés de pluie
Leurs mots effacés par les larmes
Peaux desquamées de leurs corps
Dans l'orage victorieux.

Tous les noms des héros dans le hall
Où tonnaient les pieds et rugissaient les gorges de bronze,
FOX et LORCA proclamés comme l'histoire sur les murs,
Sont maintenant dilués avec colère
Ou rendent leur poussière à la poussière,
Exclue de la louange d'or.

Tous les signes et les saluts
Arrachés des poings et des mains
Sont jetés bas avec les sacs humains qu'ils portèrent
Or dans la couche la plus profonde de l'esprit
Ils sont nettoyés du sourire
Qui fête les vainqueurs quand ils gagnent

Toutes les leçons apprises, désapprises;
Les jeunes qui apprenaient à lire, aveuglés désormais
Leurs yeux par un film archaïque;
Le paysan retombe à un refrain qui trébuche
A l'instar du hibou de l'âne;
Ceux-ci ne se souviennent que d'oublier.

Mais quelque part il est quelque mot qui lancine
Sur la haute étagère d'un crâne, et dans quelque cuir
D'un œil irréfragable
Le souvenir de quelque vieil homme surgit chez un enfant
—Etincelle qui vient des jours d'énergie;
Et l'enfant en fait son trésor comme d'un méchant joujou.

Traduit par
LOUIS ARAGON STEPHEN SPENDER

Aragon

CAÍDA DE UNA CIUDAD

Todos los carteles de las paredes,
Todos los folletos de las calles,
Están mutilados, destruidos, o deshechos por la lluvia.
Arrasadas con lágrimas sus palabras,
Las pieles de sus cuerpos se levantan
En el huracán victorioso.

Todos los nombres de héroes en la sala
Donde tronaron los pies y las gargantas de bronce rugieron
Reclamando a FOX y a LORCA como historia en las paredes
Están ahora furiosamente tachados,
O su oro se rinde ante el polvo,
Del elogio excluido.

Todas las divisas y saludos
Arrancados de manos y de solapas
Son arrojados con los sacos humanos que los portaron,
O en el lecho más profundo de la mente
Son borrados con una sonrisa
Que lanza a los vencedores allí donde triunfan.

Cuantas lecciones se aprendieron, son desaprendidas;
Los jóvenes que aprendieron a leer, ahora ciegan
Su vista con una película arcaica;
El labrador recae en un son tartamudo
Siguiendo el rebuzno de su asno;
Ellos sólo recuerdan el olvido.

Mas en algún lugar alguna palabra oprime
La puerta alta de un cráneo, y en algún rincón
De un ojo irrefracto,
La memoria de algún anciano salta a un niño
– Chispa de los días de la libertad.
Y el niño lo atesora como un juguete amargo.

STEPHEN SPENDER

Bernd Dietz, *Un país donde lucía el sol. (Poesía inglesa de la guerra civil española).* Madrid: Hiperión, 1981, pp. 141-143

John Buckland Wright.

S.W. Hayter

Jacob Hecht

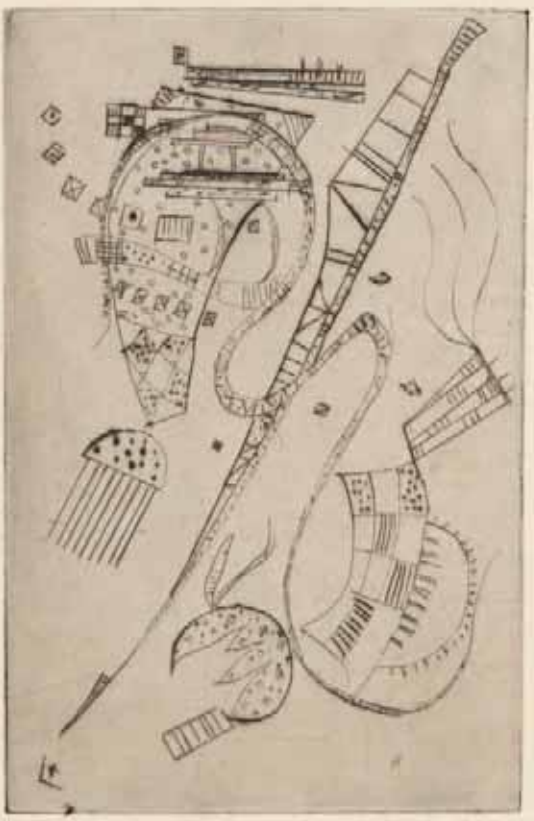


IMAGEN NO DISPONIBLE

Campo cerrado

Antología de textos históricos

1

Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra

Ángel Llorente Hernández

La guerra civil española supuso la radicalización política de los creadores. Los artistas que colaboraron con los sublevados fueron muchos menos que quienes lo hicieron con la República. Por ello, la victoria franquista provocó la desaparición de las vanguardias y el exilio de numerosos artistas que habían sido fieles a la República. Entre los sublevados se formó un grupo, mayoritariamente falangistas, que trabajaron sobre todo en el denominado Departamento de Plástica (organismo perteneciente a la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda del Ministerio de Gobernación), con el objetivo de conseguir un estilo propio del nuevo régimen que comenzaba su institucionalización. Esta pretensión fracasó cuando los artistas de los escasos centros de poder artísticos existentes fueron desplazados por otros más conservadores y académicos, más partidarios del dominio de la Iglesia en la cultura que de la influencia falangista.

A diferencia del nacionalsocialismo, el franquismo apenas utilizó el arte como un mecanismo de dominación, y, al contrario del fascismo, no contó con la participación de artistas vanguardistas de la talla de los italianos. Sin embargo, la doble influencia nazi-fascista sobre los ideólogos franquistas se había manifestado desde antes de la Guerra Civil, especialmente en la obra del escritor Ernesto Giménez Caballero, uno de los primeros intelectuales responsables de la introducción del fascismo en nuestro país, en una fecha tan temprana como 1929. Diez años más tarde las ideas de este escritor influirían en los integrantes del departamento antes referido.

Durante los años cuarenta la mediocridad dominó tanto en la producción artística como en las escasísimas elaboraciones doctrinales de la intelectualidad franquista, lo que fue aprovechado por artistas academicistas para aumentar su hegemonía, ganar prebendas y obtener influencias diversas. Ahora bien, hubo excepciones: la principal —por su repercusión en la consolidación de un arte renovador, no vanguardista y de carácter ecléctico como alternativa al academicismo— fue la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA), institución creada en Madrid en la primavera de 1942. La capitaneó Eugenio d'Ors, intelectual que ingresó en Falange al comienzo de la guerra y primer jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes. La ABCA, integrada por aristócratas, jerarcas del régimen, intelectuales y periodistas, junto a críticos de arte y artistas renovadores, supo aprovechar inteligentemente lo que había de modernidad en el ámbito artístico madrileño para presentarse como su adalid.

Mientras que el auge del academicismo se interpretó como la restauración del nexo con la tradición del gran arte español, los partidarios de la modernización no fueron capaces de encontrar razones que la justificasen hasta el último tercio de la década de los años cuarenta.

Siete meses después del final de la guerra, el falangista Manuel Sánchez Camargo (profesor de Literatura en un instituto madrileño, periodista y futuro

miembro de la ABCA) se convertiría en uno de los críticos más influyentes de la cultura artística de la posguerra al publicar en *El Alcázar* un artículo en el que anunciaba la nueva pintura española a la que atribuía "un sentido pictórico mundial", ya que reuniría el carácter nacional con el pasado glorioso del arte español —es decir, el de los siglos de oro—, roto por el siglo XIX. Esta pintura volvería a ser española, merced a la nueva política instaurada por el régimen y a la revitalización religiosa de España.

En el otoño de 1942 comenzó la publicación de un *Suplemento de Arte* en *Escorial*, una revista de alto contenido cultural y político, portavoz de los políticos e intelectuales del sector falangista más alejado del conservadurismo imperante. El editorial del primer número, sobre las artes plásticas, respaldó un arte español moderno a la vez que respetuoso con la tradición. Incluso valoró como mérito del arte "moderno" (término que sustituye al de "vanguardista", desterrado de la cultura del momento) su labor educativa de la sensibilidad, aunque se seguía condenando los valores subyacentes en el mismo: a saber, la cultura e ideología cosmopolitas. Con la ambigüedad propia de la retórica falangista, el artículo terminaba advirtiendo de la necesidad de una "formación espiritual del artista como medio de conseguir que sus más precisas y privilegiadas intuiciones creadoras se muevan dentro de un ámbito temático más amplio y más profundo"; por lo cual se proponía la práctica de una crítica orientadora de la labor creativa.

Casi a la vez, uno de los fundadores de Falange, el camisa vieja Rafael Sánchez Mazas, ministro sin cartera en el primer gobierno de Franco y buen conocedor del fascismo italiano por sus años de residencia en Roma, recomendó a los pintores españoles que se centrasen en recuperar el asunto en sus obras. De este modo, sin obviar los aspectos técnicos y formales pero concediéndoles menos importancia de la dada en el arte moderno, la pintura serviría de testimonio para el futuro. Ahora bien, los artistas deberían representar los contenidos, siempre positivos, con claridad. Sus palabras, recogidas en forma de discurso, tuvieron una resonancia amplia y fueron consideradas una de las principales contribuciones intelectuales para la cultura artística de la época.

En marzo de 1943, un artículo de Cecilio Barberán, crítico de arte del diario *ABC* y colaborador habitual en numerosas publicaciones sobre temas culturales, publicitó el mural (hoy en paradero desconocido) que el canario José Aguiar (uno de los primeros retratistas de Francisco Franco y expositor con la ABCA en 1947) estaba pintando en la sede del Movimiento. Bajo el significativo título "La pintura que inspiró la Victoria", crítico y pintor retomaban la pintura mural como medio idóneo para perpetuar en la memoria de vencedores y vencidos el triunfo del Alzamiento y, por supuesto, ensalzar la nueva España forjada por el Caudillo. Ahora bien, conviene recordar que el fin propagandístico que ambos concedían al muralismo no era nuevo, sino que provenía de las reflexiones sobre el mismo hechas en el ámbito del arte occidental, sin distinción de ideología, durante los años treinta.

El pintor, dibujante e ilustrador Juan Cabanas fue, por su cargo de jefe del Departamento de Plástica desde 1938, uno de los primeros artistas falangistas implicados en el intento de creación de un estilo artístico simultáneamente falangista y franquista. En el otoño de 1943, cuando ya se había abandonado prácticamente aquella pretensión, publicó en el semanario falangista *El Español* algunas reflexiones personales sobre el sentido del arte. Cabanas defendió la necesidad de que las obras no fuesen creadas para una élite culta y entendida, sino para una colectividad, ya que la obra de arte "no es exclusiva de una minoría sino del pueblo", y que fuesen transmisoras de mensajes para ese pueblo, retomando la defensa que meses antes hiciera Sánchez Mazas. Ambos fines deberían alcanzarse gracias a la acción educativa y cultural del Estado sobre la sociedad y los artistas.

A través de estos artículos vemos claro que durante el primer lustro de la posguerra la ideología de Falange, paradójicamente, unida a las aspiraciones de modernidad de algunos de sus militantes intelectuales y artistas, prevaleció en las opiniones sobre el arte apto para la *España renacida*. Pero una vez transcurrido ese periodo el propósito de conectar la modernidad artística y el fascismo se abandonó. Ahora bien, paralelamente al dominio del conservadurismo y la tradición pervivió una minoría culta partidaria de la renovación artística.

Manuel Sánchez Camargo

"Arte. La pintura de ayer, de hoy y de mañana"
El Alcázar, 16 de noviembre de 1939, 1

Los caminos interiores desembocan siempre en el horizonte artístico. La respiración espiritual es normal, cuando encontramos en la búsqueda terrible la ventana cierta y necesaria de nuestro aire. El hombre, desde el amuleto de las primeras civilizaciones, fórmula artística, hasta el *lipchitsmo*, no ha hecho sino andar en busca del acento que determine definitivamente su última palabra.

Se ha hablado mucho de pintura de ayer y de hoy. La distinción no existe: solamente hay pintura —a igual que en todo en el campo artístico— que no conoce de tiempo, ni de espacio, y que si varía no es por la forma exterior reflejada, sino por el espíritu que la informa, espejismo de orden superior. La pintura encontrará siempre problemas que resolver; volúmenes, composición, color y toda la psicología del que quiere decir y no acierta hallar su pensamiento; pero en sí, es hierática, y su ámbito es igual desde los tiempos de los lobos polícromos de Dordoña hasta las obras de Roberto Delaunay. El artista anda, y según la posibilidad de los medios que su ingenio encuentra, construye, para seguir andando y coincidir, a lo mejor, en la pisada anterior.

En la pintura influye notoriamente un signo nacional, y es el arte quien mejor recoge la grandeza de un pueblo. El cénit político coincide, en la marcha histórica, con el apogeo artístico, o en su defecto viene después, a veces tarde, como consecuencia obligada y efecto de causa cierta. Únicamente el pueblo que empieza no encuentra el arte que afanoso busca, pero cuando su sentido universal se determine en sí, el arte saldrá del primitivo subsuelo.

Determinemos a España estas notas sobre pasados y futuros y pensemos en el arte pictórico actual, de balbuceos insospechados de grandeza; pero sin tener expresión completa y no estar todavía encerrados en la circunferencia de lo que se encuentra ya aprehendido. De nuestro Movimiento saldrá un arte con características propias en la catalogación, porque el matiz político influirá de manera manifiesta, siendo enlace de unión entre nuestro pasado inigualable y nuestro futuro imperial. No se creará, sino que se producirá esporádicamente al parecer —pero con semilla conocida—, y será de interés universal. La pintura española, a nuestro juicio superior a todas en fondo y forma, seguirá marcando un sentido pictórico mundial.

Hemos sido los españoles el pueblo que ha llamado mejor a Dios, en la Pintura, que tiene sentido propio desde el divino Morales, hasta el formidable grito entre todas las voces pictóricas que es el Greco.

Nuestro curso imperial, interrumpido cuando faltó la esencia hispana de catolicismo integral, y los regímenes quebraron por corrientes contrarias al sentido misional español, hallará en este resurgir glorioso, la forma artística perdida entre ribetes extranjerizantes, y los pintores españoles seguirán como siempre señalando a la Pintura ventanas por donde mejor ver.

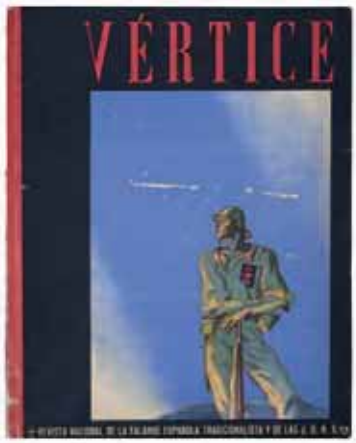
El Movimiento salvador no ha terminado solamente con nefastos regímenes políticos, sino con el pequeño arte de visión incierta y esfumada, que tendrá que dar lugar a otro que irrumpirá con pinceles nuevos, mojados en óleos de nuestro ayer, para seguir formando nuestra trayectoria de abridores de las grandes puertas del mundo, en el Arte y en la Historia.

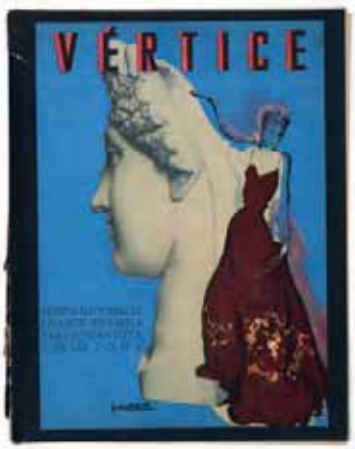
No se escandalicen aquellos que vean desgarrarse las formas inmediatas de un momento histórico estúpido en el arte, con las estridencias que los lienzos nuevos nos traigan podemos adelantar que al Arte aportarán más las innovaciones que la pintura muerta y sin vida del siglo XIX. Velázquez, el Greco y Goya, fueron innovadores, y en trayectoria en el momento de hoy es tan interesante como la de ayer. No es cuestión de fechas, sino de espíritu. Dejemos que el artista nos enseñe el mañana y nos presente nuestro hoy espléndido, en el concierto del mundo. Acertarán unos y otros no; pero todos contribuirán para que nuestro sentido nacional halle medios nuevos con que hablar.

Chirico, el pintor italiano, ha llevado a sus óleos el mármol cesáreo de la construcción fascista, y Marinetti ha cantado en nueva lengua un anhelo imperial. En el arte, la risa estorba. Hay que aplastar al *truquista*, al aficionado a lo nuevo por qué sí, pero nunca al que sintiendo, busca el medio para contestar su pregunta íntima. Hagamos Arte, que subsista siempre a pretéritos y futuros. Que sea permanente, porque aunque no queramos, el Arte es superior a nosotros mismos.

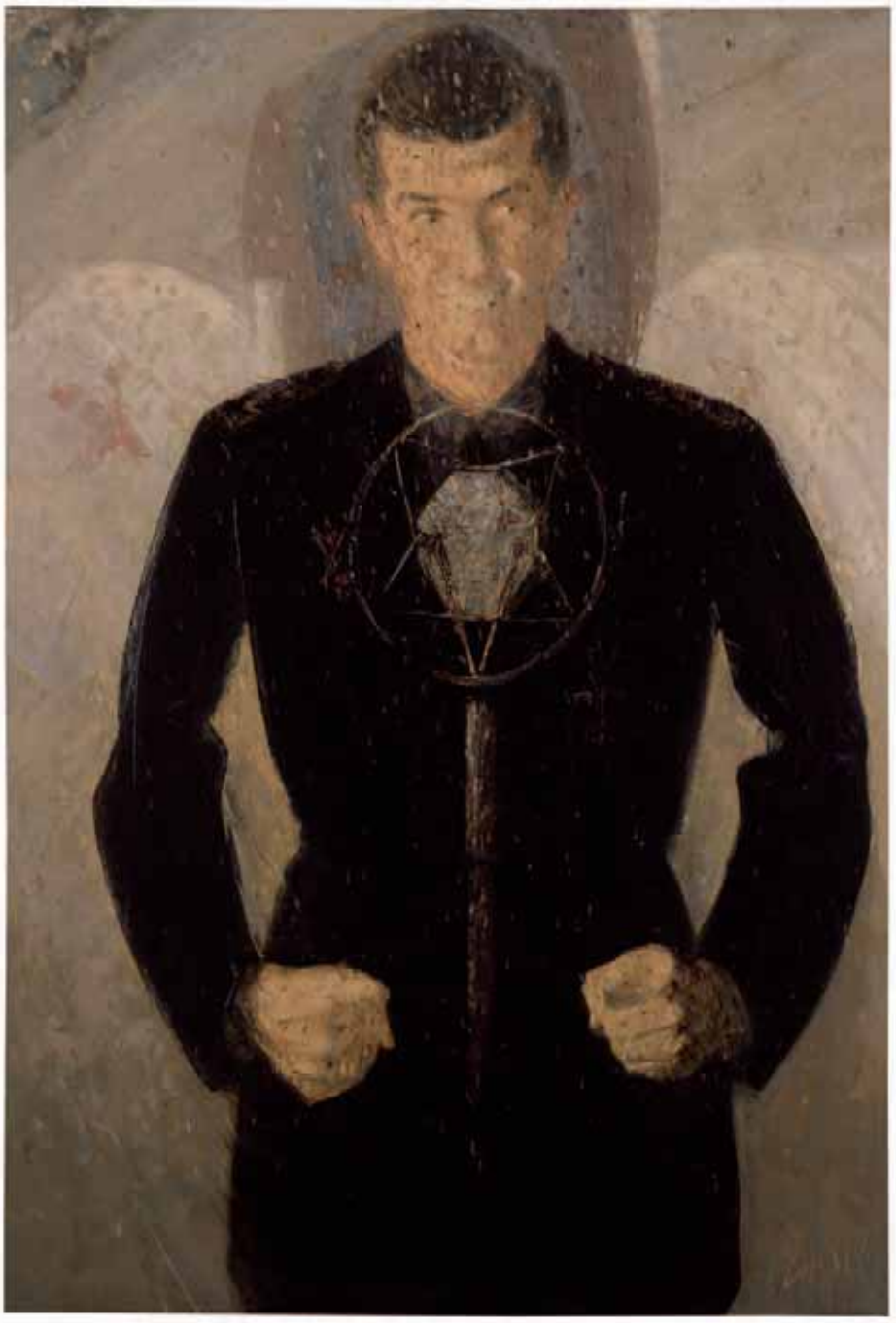
La marcha universal hacia lo bello no se verá nunca interrumpida ni por gesticulaciones ni por incomprensiones; nuestra persecución a lo divino será mientras el hombre viva, y entre los muchos caminos, uno de ellos es aquel que encierra todo el anhelo espiritual del mundo de las formas. Ayer, hoy, mañana y siempre.

Portadas de la revista *Vértice*, n.º 1 (abril 1937), n.º 6 (noviembre 1937), n.º 13 (agosto 1938), n.º 15 (octubre 1938), y *HAZ*, n.º 1 (septiembre 1938), n.º 3 (octubre 1938), n.º 11 (marzo 1939), n.º 14 (julio 1939) y n.º 15 (agosto-septiembre 1939)





Pancho Cossío
Retrato de Agustín Zancajo Ossorio, 1944



Rafael Sánchez Mazas

"Confesión a los pintores"
Arriba, 17 de marzo de 1940,1 y 5
(también se publicó en *Destino,* 6 de abril de 1940 y en *Escorial,* octubre 1942)

(Conferencia leída en la tarde de ayer por el ministro - vicesecretario de la Junta Política, D. Rafael Sánchez Mazas, en la Exposición de Arte Mediterráneo que se celebra en el Museo de Arte Moderno)

Amigos pintores:

Los anuncios dados a la Prensa prometían una buena hora de oratoria; pero sólo seré capaz de haceros una modesta confesión, en breve lectura. Se llamas estas pocas páginas que os leo "Confesión a los pintores", y quisieran ser el paralelo de la que en "Musa Musae" leí como "Exhortación a los poetas". Yo no soy, si siquiera simulo ser, un crítico de arte ni de literatura. Cuando hablo a pintores o a poetas, vengo pura y sencillamente a "pontificar" en el sentido más remoto y humilde de la palabra, porque "pontificar" quería decir "hacer puentes", como "panificar" hacer pan, y "vinificae", hacer vino.

A las órdenes del Caudillo hoy, a las de José Antonio ayer, mi servicio mejor de artesanía se ha cifrado en la tarea terca y obscura, en el peonaje de los puentes y de los cauces, donde aún a riesgo de la vida, sólo tengo una voluntad: la de cimentar cada día una piedra en la reedificación de mi Patria. En ello me quisiera afanar a los ojos de Dios, sin engreirme, y para ello me basta meditar cada día que allí donde yo pongo cuotidiano y pacífico sudor, otros pusieron sangre joven e inmolaron las vidas cara al enemigo y en las mañanas de victoria, para así cimentar sillares mucho más difíciles, obstinados y heroicos, con los que devolvieron a la Patria su fundamento y honor inconmovibles. No hay que olvidar, amigos míos, que sobre este cimiento clásico, trágico, helénico en su mejor sentido, se podrán labrar cara al sol, cara a la primavera, fustes, frisos y capiteles.

Una idea de orden nos ha sido dada, como una revelación de la victoria, después de la larga caída: una idea total del orden, que necesariamente es una idea de razón, de amor, de justicia, o, si queréis, una idea filosófica, religiosa, poética y política.

Puestas así las cosas, sólo quiero y sólo puedo tener un objetivo con poetas y artistas, y es el de tender puentes entre aquella idea de orden total y las ideas del orden de la poesía, de la pintura, de las letras y de las artes.

Todos los órdenes se aman entre sí y se quieren tener amistad. Y se aman tanto más cuanto más ponen los ojos en las cosas divinas.

"La amistad, el orden, la razón y la justicia —decía Platón en el *Gorgias*— tienen juntos los cielos y la tierra, los dioses y los hombres; he aquí por qué llaman a este conjunto el Cosmos, es decir, el buen orden."

La patria es para nosotros el fragmento más entrañable de este Cosmos, una parte bien lograda en el universo, que quiere vivir y realizar la armonía divina, repitiendo rítmicamente la naturaleza del todo, en la gran traslación imperial hacia la unidad de destino, y en la rotación y revolución nacional de su conciencia irrenunciable.

Ni la Patria es indiferente al orden universal, ni las artes pueden ser indiferentes al orden de la Patria.

Decían los antiguos que el hombre no se relacionaba con el Cosmos en justa proporción, sino a través del templo, ya que la justa proporción necesita siempre un mediador. Así se estableció la ecuación perfecta de que el Hombre era al Templo lo que el Templo al Cosmos. Cuando en la Catedral de la Edad Media todas las artes confluyen hacia su perfecta unidad de destino —cuando, acaso como nunca, tienen a vez su verdadera grandeza y su verdadera servidumbre— se ve que ellas son como grandes mediadoras, como grandes auxiliares del hombre para acompañarle en la contemplación de su fin último. He pensado siempre que el placer que la belleza de la pintura y de las otras artes nos produce, reside en esa mediación, pues ellas ayudan extraordinariamente a sentir, no solamente la relación entre el hombre y el mundo, sino también entre el cuerpo y el alma.

Pero como la catedral medieval, donde María, mediadora entre cielos y tierra, presidía en alto y en pie todo su coro de artes auxiliares mediatrices, así también, bajo la bóveda única y azul del cielo patrio, como en un inmenso templo ordenado de pilares vivientes, quisiera ver las artes renovadas, en un coro unánime de alta mediación espiritual, por obra de belleza.

Las pinturas tienen cuerpo y alma: son obras sensoriales y mentales, están hechas a imagen y semejanza del hombre. Yo no puedo mirar sin estupor en la pintura ese pobre barro coloreado que —al igual de mi carne— pugna por teñirse de espiritualidad. Como la tierra amarga de la aurora pugna por empaparse de cielo. Un mismo patético drama hace a la pintura, como hija del hombre que es, demasiado semejante al hombre: pobre, débil y opaca como él, frente a su sueño; pero como él, capaz, en su pequeñez y miseria, de traer el barrunto de cosas extraordinarias y aun divinas, en la tiranía de las cuatro esquinas, en la tiranía de las dos dimensiones, en una increíble tortura frente al tiempo y frente al espacio y frente a cuanto está más allá del tiempo y del espacio. Pero la fuerza y la belleza vienen —lo mismo en biología que en historia— de resistir al medio, de vivir en climas difíciles y

obtener la victoria. La Falange sabe también de esto. En ese duro clima geométrico, la pintura de Europa ha logrado sus grandes prodigios, porque en él ha vivido y ha combatido difícilmente, peligrosamente, sin darse por vencida, hasta vencer. Toda victoria en el espacio se reduce siempre a lo mismo: llámese victoria de Ebro o Venus del Giorgione. Ya decía Plutarco que el gemelo divino, hijo del Cisne, había inventado un paso militar que vencía a la masa contraria por el ritmo. En el fondo se vence siempre por el ritmo de las líneas, de los pasos o de los latidos del alma, sea en la tela de pintar o en el campo de guerra. Se vence por el modo de ser, y nuestro modo de ser es un ritmo indisoluble de cuerpo y alma.

Pintar es, en gran parte, traducir en el lienzo ritmos intransferibles y vitales según una serie de extremas exigencias sensoriales, de extremas exigencias geométricas. ¿Creéis que la política es, en su grande y mayor estilo cosa muy diferente? Se reduce a que una gran figura ecuestre se mueva, capitanee un movimiento rítmico, haga sonar las vías de la historia, traiga un tono alto vital, que capte a los sentidos de los hombres, y un tono alto espiritual, que sirva con la mejor geometría a los itinerarios del espíritu. Se reduce la gran política a andar a caballo la historia.

Pero las mismas limitaciones, los mismos riesgos y la misma precaria estrechez que cercan a la pintura, cercan a la política. Uno se siente a veces como en una cárcel, como el alma del místico se siente en el cuerpo mortal y miserable. A tiempo viene a decir Santo Tomás primero: "Ver y creer". Y luego, Santo Tomás segundo: "No, los sentidos no son la cárcel, sino la libertad. El cuerpo tiene los sentidos y son cinco ventanas libertadoras. Nada está en el entendimiento si no está previamente en los sentidos."

Ningún gran tema de la metafísica, de la religión, de la historia de la política, es indiferente a la pintura. Y si nosotros queremos predicar un orden total, no lo habremos traído a la política haciendo caso omiso de la religión y la filosofía. Y ya José Antonio empezaba por predicar al hombre como portador de valores eternos, y eso suponía un concepto de la relación del alma con el cuerpo, de la relación con el mundo exterior, de lo infinito y lo finito, de la oposición de los contrarios, del concepto del individuo y de Dios, de la armonía entre la voluntad y el entendimiento y la memoria. Cada corriente pictórica, cada pintor, cada cuadro revela más o menos vagamente, más o menos exactamente, su posición en estos problemas, que trascienden inmediatamente a un entendimiento de la historia y, por tanto, de la política, que no es nada o es un entendimiento de la historia. Sin el menor titubeo admitiréis, que un positivista no puede pintar con Fra Angélico, ni un franciscano pinta las bañistas de Renoir.

Por respeto a la pintura yo no he pensado nunca que ella sea una diversión de mandarines, llámense éstos mandarines nuevos ricos, diletantes y finos del siglo XIX, o snobs arrodillados del siglo XX.

Os quiero decir, que no tengo la misma actitud de admiración rendida ante las madonas de Botticelli y ante las odaliscas del Museo Guimet. No me deleito por igual en todo mirando solamente el virtuosismo técnico y superficial. Miro al más allá de las pinturas, y con eso reconozco que la pintura tiene un más allá, y frente al más allá revela una actitud ante el universo, que exige a escape en mí una posición en que mi diferencia no puede ser igual a mi simpatía. Yo puedo reconocer que Rembrandt en pintura, Spinoza en filosofía o Maquiavelo en política, tenían un enorme talento, pero inmediatamente he de decir que mi idea del orden en pintura, en filosofía o en política no es de ningún modo la de Rembrandt, la de Spinoza o la de Maquiavelo.

Ahora bien, la crítica en pintura se ha reducido a amar y estimar y cotizar al fin a los que tenían talento, lo cual no me parece crítica en todo el sentido riguroso de la palabra, que es la más rigurosa que existe. La crítica de arte ha sido una disciplina liberal —en el puro sentido de la palabra—, lo cual no quiere decir, al fin, que no era crítica. Os confieso que jamás he entendido nada sin poner antes rectamente unas cosas frente a las otras.

La pintura sería muy poco si no formase parte de la historia, si fuese ahistórica y apolítica. Un cuadro es un acontecimiento histórico, un experimento psicológico, una compleja revelación de una idea del orden o del desorden frente a la época. Un cuadro es, nada menos, una manera de recortar alguna cosa del tiempo y del espacio. Se recorta así para tener memoria, y hay que preguntarse qué es lo que hay que recordar y qué es lo que recuerdas, y te diré quién eres, qué conoces, qué esperas. Se pintan las cosas que se quieren sacar de lo que muda y huye, para fijarlas en lo que permanece. Así se pintaron los santos patronos, las bienamadas de otro tiempo, los próceres que habían servido con honor. De la diferencia del asunto a la indiferencia del asunto, ¿no creéis que hay un abismo moral?

Todo el escalofrío de la decadencia me invade cuando veo que Velázquez —el que había pintado *La rendición de Breda* ya con luces del ocaso— pintaba interiores de magistral melancolía, enanos, princesas hidrocéfalas. Y esto no era culpa de Velázquez, sino de la historia y la genealogía.

Y pregunto: ¿Por qué no hubo una gran pintura del Imperio, con el Gran Capitán como Caballos de Oros, con el sol de Italia en la mano, con el César Carlos en las vanguardias jubilosas de la Goleta?

¿Por qué nadie pintó como hacía versos Garcilaso, como hacía Herrera edificios, como hacían política Cisneros y Mendoza, como hacía Gonzalo la guerra o como hacía Tomás de Villanueva la caridad? ¿Por qué aquella claridad, aquel orden, aquel amor y aquel Imperio no nos dieron las telas claras, luminosas, de lineales contornos, puros azules, rosas, verdes claros, sin inquietud, sin sombra, sin amargura? Invadían las sombras nuestra pintura igual que invadían nuestra vida y nuestro destino. El Emperador se batía por la catolicidad de los antiguos azules matinales, por los azules de Patinir y Fra Angélico, contra la nube cargada de sombra y de cálida sangre que los tercios de España vieron el día de la batalla de Mulbersa y empezaba ya a ensombrecer el cielo de Europa. Se pintó demasiado lo que

sucedía, y demasiado poco lo que es y lo que debe seer. Pintamos demasiado las tardes mortales y demasiado poco, las inmortales mañanas en que las rosas nunca se marchitan.

Os pido simplemente que pintéis cara al nuevo sol, cara a la primavera y a la muerte, a la gracia, a la virtud, a la juventud, a la armonía, al orden exacto. No os pido cuadros patrióticos, ni mucho menos patrioteros y aduladores, sino cuadros que a la mente y a los sentidos traigan un reflejo del orden luminoso que queremos para la Patria entera.

La tradición es una experiencia a veces dolorosa. No os malogréis en anécdotas obscuras, locales, a veces torpes y canallas. No pintéis las lacras de la Patria, ni tampoco reunáis cachivaches caseros en un desorden subversivo, que luego llaman "naturalezas muertas".

Pero más que por el asunto, por el ritmo, el tono y el estilo, por la conjunción armónica del espíritu de intuición y el espíritu de geometría, revelad los valores esenciales de la España nueva y recibid como Noé la inspiración divina, acompañada de números exactos.

No olvidéis que nuestra pintura mediterránea es nuestra pintura cara al sol, cara al mar azul por donde nos vinieron las "ideas solares" de Jonia y de la Magna Grecia, las ideas exactas e imperiales, que todavía hoy siguen sosteniendo a la pequeña Europa en el dominio universal de las gentes, por la obra de la técnica, el arte, la razón y la política.

Aun en los peores momentos, habéis querido captar en la luz limpia y en la línea pura cosas universales y simbólicas. Y para final, una cosa os digo: que ganaréis victorias en los lienzos si pintáis según las ideas y los métodos que han ganado victorias en el campo de batalla, si servís al orden total con un ritmo de oro. Ahora el Estado como nunca puede deciros: "En la lucha por el orden patrio, yo soy vuestro hermano mayor"

¡Viva Franco!
¡Arriba España!

"Arte y espíritu" [editorial]
Escorial. Suplemento de Arte, Madrid, n.º 1, otoño 1942

Al emprender la publicación de nuestro *Suplemento de Arte* queremos dejar expuesto, en estas breves palabras liminares, cuál es nuestra actitud frente a unos cuantos problemas que consideramos de la mayor importancia dentro de toda la problemática artística de la hora presente.

1. No vamos a insistir en el análisis detallado de las repercusiones más o menos lamentables que la crisis espiritual del mundo moderno haya tenido en el terreno de las artes plásticas. Perdido el espíritu, se había perdido también la unidad. Pero era menester darse cuenta de ello. Pues siempre quedaban los artistas —cada artista con su acento propio y su sensibilidad— sobre todo los más ricamente dotados y con una vocación más irrevocable y segura. Si hoy día los juzgamos, tal vez, demasiado severamente, por no haber sabido oponerse a las tendencias negativas de la época, ¿no querrá decir esto que cumplían mejor, así, su destino, expresándola fielmente?

2. Pues, a pesar de todos los pesares, la Arquitectura y la Escultura modernas, la Pintura moderna, sobre todo, seguían existiendo por sus obras, que nos toca hablar en serio y con un criterio rigurosamente estético de una renovación a fondo de estas artes en España. No sabemos muy bien si se estará llevando a cabo en este momento. ¿Para qué decidir dogmáticamente la cuestión, en vez de dejar que sean nuestras páginas, dedicadas a los artistas contemporáneos, las que decidan?

3. Procuremos, por tanto en primer lugar, que logre en ellas expresión suficiente el Arte español actual, para que sean sus propias creaciones las que nos digan cuál es el verdadero estado de la conciencia artística que las hace posibles. Pero, respecto a esta conciencia, perfectible en sí misma —y no sólo por sus obras, ya, por así decirlo, irremediables—, no podemos limitarnos a aceptarla tal y como se nos presenta, sin imponerle aquellas mínimas o excesivas correcciones para el futuro inmediato de nuestro Arte. De aquí la necesidad de la más ambiciosa y bienintencionada crítica estética.

4. Ahora bien, cabe hablar del Arte desde un punto de vista cultural, y cabe hablar desde un punto de vista estrictamente artístico. Desde el primero, veníamos fijándonos, más que nada, en lo que le faltaba a la época que nos ha precedido, y siendo implacables con sus fallos y con sus errores. Establecíamos un sistema ideal de preferencias, y desde ellas nos declarábamos enemigos de aquellos que no nos "llenaba" por entero. Desde el segundo, más eficaz y a la larga más transcendente, nos recrearemos sencillamente en cada uno de los aciertos parciales de que le somos deudores. Son dos puntos de vista no sólo distintos, sino encontrados. Pero si queremos ser fecundos nosotros mismos, no debemos consentir que el primero, más negativo, impida ideológicamente el enriquecimiento sensible que puede proporcionarnos, generosamente, el otro.

José María Sert
La defensa del Alcázar, c. 1940

Pere Pruna
Muerte del soldado de Franco, 1938

5. Pues, por muy partidarios de la unidad espiritual que seamos, tendremos que aplicarnos al goce de la obra de arte, como suele decirse, con los cinco sentidos. A través de ellos es como el Arte llega alguna vez a ser una síntesis concreta superior, en nuestro humano espíritu encarnado. Sin alcanzar esta síntesis, las mejores tendencias del Arte moderno nos han servido, al menos, para educar, de un modo sorprendente, nuestra sensibilidad de la pura materia plástica. Este es un aspecto positivo suyo que, independientemente de toda ideología, y atentos a la calidad imprescindible de la obra de arte, no tendremos más remedio que reconocer y estimar en lo que vale. Aunque, al mismo tiempo, desde un punto de vista cultural o ideológico no estemos de acuerdo con la mayor parte de las ideas que hayan condicionado sus creaciones.

6. Pero no existe, sólo, el Arte de ayer, sino el de antes de ayer, también, y además del de cada tiempo determinado, el de siempre. Y cuanto más decidida sea nuestra voluntad artística de futuro, menos podremos prescindir de la contemplación estética de las obras maestras del pasado. Sólo quisiéramos que nuestra ocupación amorosa con él tuviera lugar, más bien desde dicha contemplación estética fundamental que desde las actividades, secundarias para nosotros, de la investigación científica y erudita.

7. Por otra parte, dentro del pasado está el gran Arte español, cuya existencia nos interesa de un modo especial. La existencia de ese Arte español, sin el cual no podría entenderse cabalmente el Arte europeo. Y, puesto que ha existido, ¿no sería menester que se empezaran a oír de nuevo las voces españolas más auténticas? Pero lo más peculiar y sincero debe ser, al par, lo más universalmente humano. Es decir, un Arte español de tejas de nuestro propio tejado para arriba, no para abajo. Decimos esto, porque el gran peligro para el artista español siempre estará en lo que también ha sido siempre su mayor valor: el temperamento. Y es un peligro cierto al que no tendrá más remedio que arriesgarse, pues sospechamos que una inyección de temperamento, que no le hiciera perder demasiadas calidades sensibles, no le vendría mal al arte contemporáneo.

8. Y ya que nos hemos referido concretamente a ellos, hablemos un poco de los artistas españoles. Ante todo, dejemos consignado que no se presentan, por ahora, formando grupos más o menos hostiles los unos a los otros, ni integrados aún en un gremio único, como sus más humildes camaradas de Artesanía. La individualidad artística celtibérica parece presidir más que nunca el monótono y apacible curso de las salas de exposiciones. También se muestran poco amigos de manifiestos programáticos, y como los críticos, por su lado, no arman tampoco ningún alboroto, van a tardar algo más las obras —no sabemos si afortunada o desgraciadamente— en llegar hasta el público que, de veras, las estime.

9. Por último, debemos advertir al lector, como resumen de todo lo expuesto, que, sin podernos negar casi nunca al encanto sensible de cada obra de Arte, creemos en la formación espiritual del artista como el único medio de conseguir que sus más precisas y privilegiadas intuiciones creadoras se muevan dentro de un ámbito temático más amplio y más profundo.

Cecilio Barberán

"La pintura que inspiró la Victoria"
***ABC* [suplemento extraordinario], 18 de julio de 1943**

La guerra de liberación de España montó los mejores ejes de sus triunfos sobre los rubíes de los más altos ideales. Ecos de poesía y chocar de armas fueron tan juntos, a lo largo de la Cruzada, que las liras y los pinceles encontraron motivo de inspiración constante.

La juventud física y espiritual que encarna el 18 de Julio —oro, sangre y sol de la mejor España— tuvo en el Ausente el precursor de los cálidos idealismos que operaron el milagro del gran sacrificio regenerador. Sus visiones pronto tuvieron la exégesis del Arte. Una de las más destacadas es el temario plástico que está llevando a los muros del nuevo Salón de Consejos de la Secretaría General del Movimiento el pintor José Aguiar.

Nos hallamos, pues, ante una obra pictórica que inspiró la Victoria. La pintura de esta naturaleza fué siempre la proyección y la perspectiva histórica que tuvieron estos hechos en la vida y en el porvenir de los pueblos. En este caso, la obra que nos ocupa encierra también un renacimiento de empresas decorativas clásicas, con las que se enjoyaron los muros de los palacios y de los templos ayer. Grecia y Roma las emplearon para perpetuar los hechos que superan el supremo sacrificio vital del hombre: sus ideales, triunfadores sobre la muerte. El caso se repite en la presente ocasión.

Ahora nos interesa averiguar lo que quiso plasmar el artista en esta obra. Se lo hemos preguntado al pintor Aguiar.

Fundamentalmente —nos ha dicho—, he querido hacer una pintura mural española a base de gamas cálidas y en donde se conjuguen fermentos clásicos con una interpretación plástica moderna. El proceso espiritual del Movimiento se interpreta sin acudir a la referencia episódica. Arrancando de un cierto realismo —campesinos, obreros, angustias del campo y de la

ciudad—. La composición se destemporaliza poco a poco hasta acometer en el paño central —ya ejecutado— la solución espiritualista y española de Vida y Muerte. Sobre el héroe yacente, la Victoria —victoria del espíritu—, bajo la advocación suprema de Cristo, que señala caminos permanentes y centra plásticamente toda la composición desarrollada a lo largo de los cuatro muros.

Esta bella y ambiciosa obra de pintura mural tiene, en esta ocasión, la intervención del imperativo del tiempo y hora en que se hizo. Nos vamos a pedir a estos muros que hoy se decoran que tengan la dulce espiritualidad de una de aquellas composiciones del Mantegna o de Pedro de Franceschi [sic]. También pasó la hora reciente de Puvis Chavannes, el decorador por excelencia del siglo XIX, "el único que ha sabido pintar una gran composición sobre un muro sin horadarle con sombras inoportunas"; queda, sin embargo, la pintura europea que tiene el reflejo angustiado del hombre actual. El Botticelli, claro, riente y lírico de ayer, está sustituido hoy por la abstracción llena de originalidad, de la concepción pictórica de Jorge de Chirico.

Pero el medio expresivo del hombre se ve, una vez más, superado por la grandeza de sus ideales. Y en el caso presente, poco importa esta expresiva pintura de su tiempo que con tanta maestría realiza José Aguiar en los muros de la sede del Movimiento, para que sobre sus aciertos aparezcan, superándolos, los ideales que plantea. Y más que superándolos, en actitud de guardia operante.

Ellos no son otros que la visión de una nueva España. Visión que bien se puede convertir en realidad cuando hay tanta semilla de vidas generosas enterradas en sus campos y a las que riega su propia sangre. La flor que alumbra tan inmenso sacrificio son las ideas que se recogen en esta pintura mural. De ahí que esta obra sea, en su clase, una de las más singulares que inspiró la Victoria.

Juan Cabanas

"La obra de arte y su misión"
***El Español*, Madrid, 17 de abril de 1943, 11**

Una obra de arte —me refiero particularmente a la pintura y a la escultura— adquiere su plena manifestación y emoción cuando está incorporada a una misión. Efectivamente, las mejores obras de la historia del arte fueron concebidas y creadas para tal fin, y al perder su "naturaleza" las tenemos encajonadas en las paredes de un Museo, sin su cielo ni su tierra acostumbrados, expuestas a las injurias e incomprensiones.

La presencia de esta obra de arte en su paisaje, en su arquitectura, para uso y pulso de los hombres, pronto se hizo sustancia auténtica del suelo y sangre formal de pueblo. La Humanidad llega a un momento en el proceso de la civilización en que armoniza al Hombre, a la Naturaleza y al Arte. En este caso, podemos afirmar que el hombre ha llegado a su máxima aspiración, naturalmente dentro de los conceptos y mundos que le rodean. También podemos afirmar que en ese momento el arte adquiere su única expresión y personalidad propia e inconfundible. En los demás momentos el arte es transitorio y tiene un valor puramente ascensional; esto es, no está en presencia y exigencia en el sentir común de un pueblo, sino que más bien está en sí y para sí mismo. En algunos casos, establece contacto con la tierra o con el hombre, pero no los une la misma sangre ni el mismo paisaje, y aunque deseándolo profundamente no llegan a formar una misma corteza en el tiempo. Por esta razón, en algunas épocas es desproporcionada la relación del hombre con el arte. No existe auténtica unión y expresan por separado conceptos distintos y, en algunos casos, opuestos.

El arte no es solamente lo que es en sí mismo —que es mucho— sino lo que representa, lo que es como expresión de una civilización y ponderación de la misma.

Recordemos a la serenísima y hermosa ave humana que fue la "Victoria de Samotracia"; enclavada sobre una roca, belleza inquebrantable, las dos juntas, geología y armonía. El hombre concibió y creó para el paisaje, para la Historia, semejante beldad; no para el interior, para una urna o lugares ocultos al cielo y al pueblo. Aquel hombre que asistía al crecimiento en sus manos de un pueblo con sus guerras, su poesía, su arte, su geografía, sus leyes, su arquitectura, y otras tantas serias y fundamentales cuestiones humanas, adquiriendo auténtica y plena manifestación, no podía por menos que utilizar las cosas y el arte en su sentido y significación real. En una mañana limpia y de clarines, estremecidas las rocas y encrespadas las ondas del mar, nació la "Victoria de Samotracia" junto a las montañas, cara al mar y a los vientos, en presencia de los hombres y de los destinos; nació para conmemorar una gran batalla naval. En los ya ciertos amaneceres mediterráneos aquellas fortísimas alas trazaban una curvatura insospechada, y sus túnicas abullonadas por brisas y alientos cubrían faustos espacios, lo mismo por mar que por tierra, enlazando el deseo de las estrellas con las pupilas gozosas de las uvas. Aquel conjunto perfecto, que fue curiosidad al principio, cosa aislada del pueblo y de su sentir, sin embargo pronto se hizo a su misma sustancia y latir auténtico. Al pasar el tiempo, la "Victoria de Samotracia" era más que el mismo paisaje, más

que el propio sentir y latir del pueblo; era más que el artista que lo creó; era algo que superaba a su propio sentido; emanaba un deseo incontenible hacia adelante, hacia el horizonte, por mar y por tierra.

Pero, un mal día, a la "Victoria de Samotracia" la arrancaron de raíz y perdió su roca y su mar; ya por su pecho caliente no resbaló el sutil rocío de la mañana, ni sus fortísimas alas sintieron el vigoroso viento del mediodía, ni los atardeceres de nácares y olivos adornaron sus túnicas, ni en sus manos impacientes reposaron gaviotas ni mirlos. Su sonrisa se perdió para siempre; sus manos cayeron a la hierba, sus alas perdieron fortaleza, y sus túnicas, gracia; perdió contacto y sangre con su tierra propia, se encontró encerrada sin aliento, sin vida, en las paredes de un Museo. En aquel momento murió "Victoria de Samotracia", copia fiel de la verdadera, tan fiel que parece la misma, solamente que, siendo la misma, una se apoya sobre un pedestal y tiene aire caliente, y la otra surgía de la sangre de un pueblo y se apoyaba en el tiempo, en la intemperie, cara a su paisaje.

Por tanto, la obra de arte tiene que ser viva y fundamental. Y no es exclusiva de una minoría, sino del pueblo, asomado todos los días a su pormenor bajo el clamor del sol y las injurias de las tempestades, engrandeciendo en torno suyo, en extensión y expresión, la conciencia y el deseo de ese pueblo. Alonso Berruguete esculpía la prodigiosa sillería del coro de la Catedral de Toledo para uso y rezos diarios... Miguel Ángel pintó la Capilla Sixtina; Atenea y el fatuo Marsias se esculpieron para la acrópolis de Atenas... El Gattamelatta, para la plaza de San Antonio de Padua... Greco pintó el *Entierro del Conde de Orgaz* para la iglesia de Santo Tomé... En fin, se pueden citar casi todas las obras importantes, sin que ninguna fuese realizada para un Museo o lugar desconocido, y, sobre todo, sin ningún motivo significado.

Una obra de arte no debe ser un objeto aislado e independiente. Hoy, que se pretende una ordenación en las cosas y del arte en su expresión real, no olvidemos que mientras que se fabriquen imágenes de escayola en serie, concediendo negocio y placer a sucias y turbias personas; mientras la arquitectura olvide por completo a las artes plásticas; mientras que el pintor y el escultor no sepan qué pintar y qué esculpir, porque viven totalmente abandonados, no haremos nada en la Historia, en la Humanidad.

Hoy el arte no tiene sentido ni tiene patria; vagabundea por el mundo en culto a la fealdad y al mercantilismo. Nadie mejor que el Estado puede hacer una labor necesaria y beneficiosa en este sentido, no solamente para cumplir con una obligación típicamente suya, sino también para ejemplo y ordenación del mundo.

Actualidades Gráficas Cifra
Monumento al General Sagardia, en Cilleruelo de Bricia (Burgos), s.f.

2

Surrealismo: el fantasma en el armario

Patricia Molins

El surrealismo gozó en los años cuarenta de un gran prestigio, y a la vez fue duramente atacado. Desde 1937, cuando fue adoptado como el estilo críptico y elevado que convenía a la "poesía revolucionaria" de cierto ala falangista, (con Dionisio Ridruejo al frente), hasta 1953, cuando la exposición de Antonio Saura en la Galería Clan, *Arte fantástico*, se presentó a la manera teatral de las grandes exposiciones internacionales: penumbra, muñecos sangrantes en la pared y una voz grabada que repetía la frase "El cadáver está herido y tiene sangre". Un inicio heroico y un final tenebroso. Entre medias, lo encontramos disimulado en fantasmagorías y ambigüedades arquitectónicas (de Luis Moya y Miguel Fisac), colaboraciones interioristas (de Ángel Ferrant o Jorge Oteiza) y pictóricas (del dibujo daliniano de José Caballero a la intensidad metafísica de Luis Castellanos, las inmersiones simbólicas de Dau al Set y el cine telúrico de Carlos Serrano de Osma). Pero también se filtra en las coplas de Rafael de León, los decorados teatrales de los clásicos y del folklore, o el humor de *La Codorniz*.

Si la facción liberal de la Falange apoyó el surrealismo, la más católica y fanática, representada por Ernesto Giménez Caballero o Fermín Yzurdiaga, lo atacó duramente: el surrealismo era un estilo de rojos y feminoides, y había que exterminarlo. Una acusación extremadamente grave en 1937, a la que se añadía otra que perduró hasta el final de la década: la de paganismo o anticristianismo. El surrealismo era, por tanto, el más corrosivo de los ismos, porque a la degeneración estética se unía la religiosa, la política e incluso la biológica. La carta de José Caballero (que sufrió la represión en su propia familia) a Manolo de la Corte da idea de hasta qué punto fueron perseguidos y arrinconados muchos de los colaboradores en la propaganda de los sublevados a comienzos de los años cuarenta. Varios de ellos, como Juan Cabanas o Juan Ismael (autor de ilustraciones y fotomontajes para *HAZ*, la revista del Sindicato Español Universitario), acabaron emigrando a América.

Es entonces, hacia 1942, cuando la pintura comienza a generalizar un giro metafísico, al que no son ajenos los viajes a la Italia fascista. La influencia de Giorgio de Chirico, pero también de la arquitectura del EUR romano y el arte clasicista, es visible en la obra de artistas como Caballero o Rafael Zabaleta que necesitan ocultar su pasado republicano. Zabaleta inicia su fama con una exposición de dibujos muy cercana al collage surrealista de Max Ernst, otra gran influencia en la posguerra. El mundo de imágenes decimonónicas extrañamente combinadas ofrecía de nuevo un terreno seguro, por su carácter críptico, para defenderse de las críticas y para reflejar la "inquietante extraneidad" de esos años. En esa senda, Luis Castellanos define bien una tendencia muy presente en los años cuarenta. Es la que él llama "realidad inventada" en un espacio y tiempo detenidos, frente al realismo narrativo o expresivo. Sus figuras concentradas y "ausentes" (término esencial en el vocabulario del momento) son un hito del arte de esos años, y se relacionan con los seres recostados de las pinturas de Benjamín Palencia, Zabaleta o Ismael, que parecen rescatadas de entre los muertos.

Asimismo, las verbenas de Maruja Mallo reaparecen siniestramente transformadas en las *Ferias y atracciones* a las que Cirlot dedicó un libro: para él la feria ya no es un ámbito de libertad emanado del pueblo, sino un lugar de iniciación donde celebrar ritos mágicos y peligrosos, aunque el peligro sea una ficción. Las atracciones que describe en su libro se asemejan macabramente a las celdas de las checas, un episodio de la crueldad bélica republicana al que los vencedores dieron amplia publicidad. De hecho, los nombres de las checas recordaban a los de atracciones de feria: la "verbena", la "nevera", las "campanillas". Pero la más difundida por la propaganda (Edgar Neville hizo una película sobre ella) fue la checa de la calle Vallmajor de Barcelona, conocida como "psicodélica" o de las "pinturas alucinógenas" (reproducida por Pedro G. Romero en *Archivo F/X*). Antoni Tàpies relata el tremendo impacto que le produjo su visita, así como la lectura del proceso a su autor, cuando se encontró allí lo más parecido que había visto nunca al arte de vanguardia que tanto había admirado en *D'Ací d'Allá.* Los círculos de colores, los dameros, las superficies inestables, etcétera, aparecen en muchas de sus pinturas, e incluso alguno de sus dibujos en *Dau al Set* recuerda a las celdas-armario, otro medio de tortura. La asociación entre arte de vanguardia, arte popular y terror, las relaciones entre la guerra y la paz, encuentran en este episodio uno de sus momentos culminantes, a cuya luz vemos de otro modo la exposición de Saura de 1953: "gruta de las maravillas", "arte fantástico, alucinante, explosivo y místico", escribe Saura sobre ella. El artista creía que esa exposición marcaba el principio del "verdadero surrealismo" en España. Verdadero o falso, lo cierto es que más bien fue su canto del cisne.

El surrealismo no solo impregnó las manifestaciones artísticas más ambiciosas de la posguerra, sino que en él se dieron las conexiones entre arte elitista y arte popular y social que habían sido objeto de debate desde antes de la guerra. Eugenio d'Ors aprecia a Zabaleta como eslabón entre el cultismo y lo popular (entre París y Quesada, pueblo jienense del artista). Pero para encontrar el potencial creativo y transgresor "desde abajo" que Maruja Mallo veía en la verbena, complementario de las búsquedas liberadoras del surrealismo, hay que dirigirse a los "barrios bajos de la atención", menos vigilados que los altos. Encontramos ese potencial en el humor de *La Codorniz* (fundada en 1941), donde el arquitecto José Luis Fernández del Amo ve, a finales de la década, la salvación, el único arte verdadero frente a la farsa grandilocuente orquestada por los organismos oficiales. También lo encontramos en la copla y el teatro, que mantenían el recuerdo de García Lorca y permitían luchar contra el silencio, el miedo y la represión de posguerra. En la copla, como ya señalaron Manuel Vázquez Montalbán o Basilio Martín Patino, el pueblo podía cantar a voz en grito las penas que ocultaban en la vida real.

La cultura oficial impulsó no tanto el arte académico, sino la puesta en escena de los mitos de la Cruzada y el Imperio para reinventar la tradición y el modelo del nuevo estado ante esa cultura popular que tanta relación tuvo con la pintura, en la que transitaban figuras como Vicente Escudero, los bailarines de

Pilar López, el propio Caballero, Tono o Enrique Herreros y los postistas. España se convirtió en una gigantesca escenografía en la que los españoles debían representar su papel de comparsas, sumisos y entusiastas. Porque la inmediata posguerra fue un periodo dominado por el secreto y por el hecho teatral: unos debían ocultar lo que eran (republicanos, divorciados, prostitutas, homosexuales, masones o judíos), otros fingían ser émulos de los reyes católicos. La *Estética de las muchedumbres* denominó Romley (Manuel María Gómez Comes) a los ceremoniales y desfiles que celebraron la victoria, a los rituales de la Falange, a las recepciones a Galeazzo Ciano, Heinrich Himmler o Eva Perón recogidas por el NO-DO y por películas como *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939), que compara los desfiles medievales con el de la Victoria.

Romley llamaba a las masas "muchedumbres", como otros hablaban de productores o de artesanos para no hacerlo de obreros. La promoción de la artesanía y el folklore emprendidas por la Falange continuaban una vía abierta en la dictadura de Primo de Rivera y continuada durante la República. Pero muestran también un cambio de signo radical: la cultura emanada por el pueblo se ha transformado en un medio de imposición y transmisión de los valores del estado. La defensa del "arte sano" (como decían algunos), era una apuesta económica que pronto se mostró inviable, aunque sus aspectos morales y estéticos pervivirán en algunos de los más interesantes experimentos de la arquitectura y el diseño industrial en los años cincuenta. La bisagra entre ambos periodos aparece en el pabellón español de la IX Trienal de Milán de 1951 con dos núcleos: uno cercano al surrealismo y el otro, al arte popular. Sobre esto, Gio Ponti dice que España vive entre dos extremos, lo aristocrático y lo popular: la vieja idea dorsiana cuyo correlato político era que no contaba con clase media, ergo no podía ser democrática.

El surrealismo no fue quizás la opción artística mayoritaria tras la Guerra Civil, pero a través de sus variantes y de sus infiltraciones en lo popular proporcionó una estrategia que sirvió de refugio, de válvula de escape y de mecanismo crítico frente a una realidad con la que pocos podían o querían identificarse. Ayudó a ocultar la realidad pero también a desvelarla y a mantener una conexión con el arte anterior a la guerra. Sin embargo, el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1976 lo ignoró al presentar el informalismo como el arte de la España posfranquista y democrática, conectándolo con el arte social anterior al año 1936 y la propaganda republicana. Se rompía así la filiación surrealismo-informalismo, establecida desde finales de los años cincuenta por historiadores como Alexandre Cirici-Pellicer y José María Moreno Galván. Tal vez el motivo de esta negación sea esa historia paradójica de alabanzas y críticas que recibió el surrealismo (Salvador Dalí sería el ejemplo extremo de este trato) en los años cuarenta. Tal vez, también, era preferible olvidar ese periodo tenebroso en cuyas páginas encontramos tantos nombres oficiales que con el tiempo prefirieron no serlo.

"Estética de las muchedumbres"
***Vértice*, n.º 3, junio 1937, 33-36**

Los nuevos principios políticos de dos estados europeos que desde hace algún tiempo vienen luchando contra la disgregación social y las perniciosas influencias de Rusia, han alumbrado un arte nuevo que es clara consecuencia del sentido de su política y de su encendido culto por el idealismo y por el orden [...]

Y nace entonces este nuevo estilo, de concepción del valor plástico de las masas que es el grafismo de los países fuertes, organizados con confianza en un caudillo, conscientes de su historia y de su destino nacional, y el símbolo claro de la reacción salvadora contra las disolventes teorías que hacían —aparentemente— del hombre una entidad autónoma y anárquica que tenía derecho a obrar siempre por su propia cuenta de espaldas, o en contra, de la necesidad general.

Surge pues esta estética, esta técnica de modelar efectos con grandes masas de hombres, unidos, enmarcados, sometidos a disciplinas fuertes de buen grado, ilusionados por un ideal de grandeza, apretados contra el peligro, conscientes y solemnes de la expresión plástica de su formación indestructible como cartel contra las falsas teorías demoledoras de pueblos débiles y desunidos.

Y así va creándose insensiblemente para servir aquel argumento plástico toda una escenografía brillante, expresiva y solemne, que se apoya casi siempre sobre amplias gradas o escalones con el impulso ascensional del creador de altares.

Y hay una influencia arquitectural que da emoción y gravedad a todas las cosas. Y se depura la línea y el volumen de un monumento ocasional que preside cualquier acto público como si la influencia de su expresión marcase la tónica de aquella congregación de miles de hombres.

Y vuelve el culto a las banderas, la algarabía entusiasta de los estandartes, el valor de los símbolos, el rito digno en los procedimientos, la emoción de los uniformes. Es ésta la reincorporación a nosotros de la sabia perdida de la vida heroica, está aquí otra vez el amor al color, a la forma, al movimiento, a la ceremonia, al rito y a la prosopopeya instintiva y eterna de los pueblos [...]

Tenemos ya nuestro acto clásico; aquel que marca un punto de culminación de los tiempos primeros y que está preñado de enseñanzas y de inspiraciones para nosotros: el Congreso del partido nacional-socialista de Núremberg que fue el mejor alegato de propaganda de lo que es la nueva Alemania.

Mussolini cuida también este arte nuevo y crea actos triunfales dignos y hace arte hasta con los aviones formados por los aires y ha sabido infundir a un pueblo latino, latino y blando como nosotros, este misticismo y este arte tan educador para los pueblos modernos, y que nosotros en esta nueva España no debemos ni podemos olvidar: la estética de las muchedumbres...

Se crea un arte, una estética de las muchedumbres, que se cuida y se regula como síntesis de toda propaganda. Hay un filtro de buen gusto y gravedad que perfila todos los actos públicos antes entregados al azar. Se mueven las masas científicamente y se inyecta una dosis inevitable de emoción al que es soldado, gimnasta, o comparsa en algún acto que representa plásticamente el espíritu o la carne nacionales.

Estos actos públicos son el espejo indeformable de la realidad del país; propios y extraños están ya convencidos. La estética de las muchedumbres marca el potencial de civilización, de unanimidad, de sensibilidad nacional: no es posible ya por tanto descuidar este asunto. No es posible hacer propaganda política interna o externa sin cuidar el mecanismo y el fondo de todos los actos externos del Estado.

Maruja Mallo

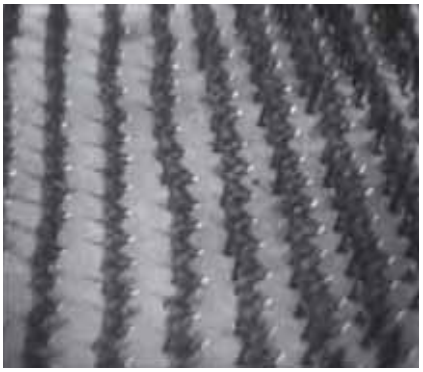
Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936
Buenos Aires: Editorial Losada, 1939, 7ss
[conferencia dictada en Buenos Aires, 31 de julio de 1937]

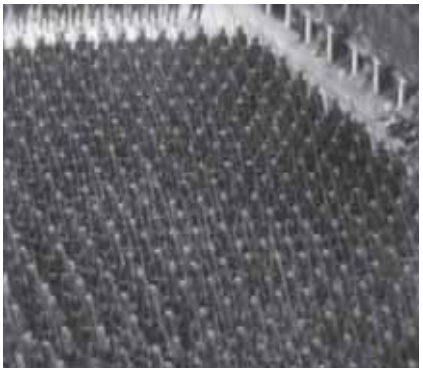
1928

Lo popular en España es la afirmación permanente de lo nacional; es, a la vez, lo más universal, lo más elevado y lo más construido...

El arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas y objetos de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas.

Carlos Arévalo
Ya viene el cortejo..., 1939





Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan discordias con el orden existente. En el arte popular están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder.

En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma [...]

1936

Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria. Así como en los temas populares, entre los múltiples seres, cosas y objetos, en las ferias y fiestas populares surge la irreverencia y la parodia de las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo al orden existente [...]

Mi pintura de caballete se ha dirigido al escenario, al muro. Se ha incorporado a la cerámica, es decir a tomar parte íntegramente en la arquitectura y en la labor colectiva. Si el origen de la expresión es la plástica, el origen de la pintura es la decoración [...]

La Naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto...

En el suelo de España los pueblos de mar y tierra dialogan con los astros, colaboran con las constelaciones. Pueblos de España dominadores de mar, tierra y aire, héroes de la naturaleza, edificadores de ciudades. En los campos de labor las tierras aradas, sembradas, recolectadas, son manifestaciones que giran con el año como esfera de instrumentos de trabajo.

Las faenas, las noches y los días, compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas. Campos agostados y deshechos por las heladas donde el pan, el vino, el aceite, se desborda hasta las ciudades, se extiende hasta el mar. Las espigas brotan palpitantes por la mano del hombre, los viñedos estallan por todas partes por la mano del hombre, los olivos invaden los espacios por la mano del hombre; manos que tejen, modelan, construyen: heroicas en la naturaleza, edificadoras de ciudades.

Por las sobrias llanuras de Castilla, sobre las eras y las huertas, cerca de los trillos y las norias están las creaciones campesinas, los graneros y las chozas que encierran las cosechas y las semillas. Las edificaciones populares que con frecuencia se encuentran por los caminos, los pozos y los hornos, el agua y el fuego: anatomías de estas arquitecturas rurales [...]

Ernesto Giménez Caballero

"El arte y la guerra"
***La Voz de España*, San Sebastián, 19 de mayo, 1938, 12**

Una de las cosas más difíciles de precisar es la del sincronismo del arte con la vida. Y, sobre todo, con la máxima expresión de la vida que es la guerra...

Durante las guerras y las revoluciones siempre la vida es más fuerte y bella que el arte. Y se da el caso curioso: de un arte canijo, para una vitalidad volcánica. Un arte anacrónico, gastado, amanerado y viejo, para un vivir que nace, para una vida auroral, amaneciente, nueva, virgen [...]

Hago estas observaciones mirando un poco en torno nuestro. Y es que suelo encontrarme con periódicos y revistas nuestras, donde si insiste, práctica y literariamente, sobre lo que ya debía estar, sino olvidado, al menos vencido.

Muchachos que pintan "todavía" como Dalí, Max Ernst, la Laurencin, como la Escuela de Picasso, como la Escuela Superrealista. Es decir, como los "rojos".

Muchachos que hacen versos "todavía" como Juan Ramón Jiménez, como Lorquita, como Cocteau, como la Escuela pura de Paul Valery. Esa "poesía pura" y esa poesía cocteauniana y esa poesía juanramoniana, que terminaron en el más impúdico "frente popular".

A los rojos hay que vencerlos también en el Arte [...]

¿Cómo le va a ir bien, hoy, a esa juventud que está limpiando de "parias" y de "lumpen proletariado" al mundo, un romancito gitano a lo Lorca?

¿Cómo le va a ir bien, hoy a esa juventud que solo tiene ante sí escenas de titanes, colores de violencia cósmica, y arranques infinitos de hombría, la pintura a lo Marujita Mallo, con girándulas y cachivaches de verbena?

Nuestra época española de hoy es la de los hombres. Tiene acento civil. Tiene expresión de guerra. De macho. Todo lo feminoide ha pasado, con don Fernandito de los Ríos, con el Lyceum Club femenino, con Azaña y Cipri [...]

Mientras líricamente no se pueda interpretar nuestra grandiosidad viril, la mejor estrofa es oir los ritmos dionisíacos del canón o la poesía frenética de la ametralladora. O las cadencias épicas de las bombas del trimotor.

Víctor María Cortezo
Figurines para *La cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca, 1947

Artesanía española. Primer mercado
Madrid: Floridablanca, 1941
[catálogo de exposición, Madrid, abril 1941]

En esta España, donde conservamos la posibilidad de rehacer una artesanía que aún permanece en gran parte; donde tenemos una masa fuerte, entramada, disciplinada y sufrida de pequeños productores, en una España así ¿a qué esperamos para recobrar nuestra ocasión? ¿a qué esperamos?
José Antonio. Círculo Mercantil. 9 abril 1935

El artesanado, herencia viva de un glorioso pasado gremial, será fomentado y eficazmente protegido, por ser proyección completa de la persona humana en su trabajo y suponer una forma de producción igualmente apartada de la concentración capitalista y del gregarismo marxista.
Capítulo 4º del Fuero del Trabajo.

El Mercado Nacional de Artesanía tiene abiertas sus puertas, por fin, en la capital de España. Con ser mucho, ha de ser más. Sólo se trata, por ahora, de un comienzo: unas puertas que se abren, un grito de llamada, un primer paso...

La letra y el espíritu del Fuero marcan el sentido humano de nuestra concepción de artesanía. Se trata de que el hombre pueda, entero, proyectarse en su trabajo, encontrando para ello un medio social y económico que le permita compartir con el hogar la tarea de ganar su pan diario.

Nadie venga, por lo tanto, a este Mercado para buscar la obra excepcional que ejecuta, por capricho, el hombre ocioso. No busquen tampoco, en él, las obras que realiza el industrial anulando el trabajo personal con la producción en serie. Entre lo uno y lo otro se encuentra el artesanado: los hombres que han escogido, para vivir de su trabajo, tarea a la que puedan transmitir el sello personal del que la hace.

Tampoco ha de suponerse que las obras llamadas "artesanas" deban caracterizarse por ese aspecto de tosca ingenuidad que es para muchos el carácter distintivo de lo popular por esencia. Ni por "pueblo" ha de entenderse solamente los estratos sociales inferiores, ni ha de creerse tampoco que lo espontáneo y lo ingenuo tengan que ser privativos de lo rudimentario y lo ignorante. El pueblo ínfimo es susceptible de elevarse. Nosotros, por nuestra parte, hemos de hacer lo posible para que adquiera orientación y perfección el que tenga facultades para ello.

El campo es ancho y el propósito sin límites. Desde el hombre que todo lo ignora hasta la persona culta que, por vicisitudes de la vida, necesita acudir a sus manos para ganarse el sustento: desde el obrero o la obrera que no saben hacer más que una cosa repetida eternamente, pero ésta siempre admirable, hasta el artífice ignaro que, dueño de su oficio y de sus manos, produce obra inaceptable, sin embargo, por carácter de norma si va solo, pero que podrá, no obstante, producir obra valiosa en cuanto alguien le dirija la destreza y se la incorpore al buen gusto.
Es obra ésta que se impone con frecuencia. Lo popular no ha sido, en muchos casos, tan instintivo y espontáneo como creen. Lejos de ser producto de la tierra fue, en su momento inicial, artesanía dirigida y educada. Lo popular procede de ese modo: no suele crear formas; menos, rumbos; crea acentos y maneras. Haciendo lo que le mandan, hace lo que nadie espera y a todos admira después con acierto que vence a los siglos; acierto que se consigue cuando, en jerarquía orgánica, hay unión entre el que sabe y el que no; entre el mundo y la obediencia.

Quisiéramos nosotros conseguir aciertos de tal nobleza. España, tierra fecunda en toda suerte de prodigios artesanos, ha pasado a nuestros días como un museo viviente donde todo, absolutamente todo, es obra de admirable artesanía. Nuestra norma, por lo tanto, se nos presenta bien concreta y bien sencilla: conseguir que la España de hoy sea digna de su historia.

Para que así, en efecto, se realice, han venido por fortuna, concitándose todas las más altas voluntades. "¿A qué esperamos?" —exclamaba José Antonio—, y el Caudillo, en Medina del Campo, "Aquel espectáculo —dijo— de la ofrenda de los frutos, del trabajo comarcal y las labores de nuestros artesanos, parecía remitirnos a los pretéritos tiempos de nuestro esplendor imperial" [...]

El mercado también les ofrece ejemplos de artesanía dirigida; colaboración feliz en la cual un artesano, verdadero maestro en su oficio, ejecuta proyectos ajenos, de artistas renovadores que saben ser de hoy siendo del siempre.

Igualmente hay ejemplos —como en todas las épocas los hubo— de artesanos que no son populares sino refinados y cultos; verdaderos artistas personales que no dejan de ser artesanos porque son elevados y conscientes [...]

El Servicio Nacional de Artesanía es obra iniciada y fundada por la Delegación de Sindicatos. Ella acometió esta empresa por tener conciencia clara de que el problema artesanal está ligado con el problema social en su aspecto más hondo y más grave. Todo el virus corrosivo y disolvente que envenena en la actualidad las cuestiones sociales y obreras, proviene de que el sistema presente de organización del trabajo ha convertido en

José Caballero
Boceto para escenografía de folklore, años 40

obrero al que antes era artesano y ha hecho de cada hombre, de cada trabajador, la pieza intercambiable de una máquina, en vez de ser, como era, un ser humano que podía proyectar en lo que hacía su personalidad y su sentir, su alma de hombre.

José Antonio señaló certeramente la necesidad de atender al individuo "como portador de un alma", pero enlazándolo a la vez con el Estado por eslabones clarísimos: Familia, Sindicatos, Municipios. Así nuestra obra artesana que atiende al hombre, a la región y a la familia, procurando el trabajo a domicilio, tenía que ser asimismo fundada, fomentada y sostenida —como en efecto lo está—, por la Delegación Nacional de Sindicatos.

Es obra que atiende a todos los aspectos de la vida de los hombres, como ente individual que tiene afán de crear labor bien hecha, como ser que ha de vivir de su trabajo y ha de fundar un hogar, como criatura social que influye en la marcha del Estado [...]

José Caballero, carta a Manolo de la Corte [c. 1942]

Marián Madrigal Neira, *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, Madrid, 2004, 748-750 [tesis doctoral]

Hace ya tanto tiempo que debí escribirte esta carta que ahora me resulta bastante difícil hacerlo —Ya sabes que las cosas mientras más tiempo pasan peor solución tienen— considera que algo de eso me pasa ahora a mí.

Pero en este tiempo han ocurrido tantas cosas desagradables para mí que casi no me he dado cuenta de nada.

Te contaré todo lo más sintetizado posible —Tu dibujo lo entregué en *Vértice*— quiero decir en *Horizonte* perdona. A Romley [Manuel María Gómez Comes] le ha gustado muchísimo —aunque considera que es algo expuesto el publicarlo— me ha dicho que está decidido y que alguien ha de romper la lanza, que nos tienen acobardados —y esa es la pura verdad— Debo advertirte que no te extrañe a raíz de su publicación un palo contra ti en el periódico de Pamplona que es ahora la picota —como te diría yo— [Fermín] Yzurdiaga lleva ahora más o menos directamente la línea a seguir en la crítica artística en todos los sentidos —quiero prevenirte del peligro que significa esto, arremeterán contra ti despiadadamente— No serás el primero —Mira los números de los domingos— Según ellos Santo y Seña es una copia de la *Gaceta Literaria*.

[...] Llosent está poco más o menos que inutilizado —Salió de *Mástil* por las críticas de *Arriba España* de Pamplona, que es ahora el altavoz oficial en este sentido acaso salga Samuel Ros de Vértice. La situación está más cerrada y más combativa que nunca —da miedo— el Domingo último la crítica fue contra C.I.R.C.E. [Círculo Cinematográfico Español] diciendo que es un cineclub –encubierto, este domingo es contra *La Codorniz* que la encuentran intolerable y como una forma de introducir surrealismo disimuladamente contra Tono, contra Mihura y contra mí por mis declaraciones en *Primer Plano* [...] Yzurdiaga [...] me censuraba mi forma de ver la vida en un plano irreal y lo peligroso que esto resultaba para los demás —No creí que estas declaraciones dieran tanto que hablar— no puedo decir esta boca es mía —me atacan de todas formas— diga lo que diga —si las has leído comprenderás que allí eran cosas de interpretación de periodista que me confunden por completo y me pintan como no soy— No me asusta que me llamen surrealista —imagínate si estaré acostumbrado— ya ves que seguimos a vueltas con este eterno problema que me tiene ya cansado...

[...] Otra cosa más —como final de estas cosas. Entregué a Cabanas tu boceto para la exposición de Canarias y le alegró muchísimo que tú pensaras hacer algo y verte decidido a pintar, porque te quiere mucho, me dijo que quería escribirte, me pidió tu dirección para darte tema y dimensiones con exactitud y decirte que frenaras un poco.

Luego veo que esto de Canarias ha pasado a la Historia —cuando teníamos todo bastante adelantado el ayuntamiento ha dicho que aquel terreno es suyo y por lo tanto le pertenece el palacio— así estamos hace meses con todo parado, sin decidirse nada. Luego ha habido cambios en la Vicesecretaría y Juan está un poco en desgracia —también ha habido palos para él— Juan trata de que estemos todos muy unidos para defendernos y tiene razón —Puedes tener la seguridad de que si esto se retrasara irían pinturas tuyas y nuestras— aunque empezaron a decir por ahí que no estaba bien que hicieran nada los viejos y Juan se negó —y también esto le acarreó una serie de disgustos— Por ahora no creo que debamos pensar en esto ¿No opinas igual? —No creo que Juan llegara a escribirte porque lo han tenido bastante fastidiado con esto no puedes imaginarte y todos nosotros igual— recuerda con urgencia que yo te pedía el carnet y los motivos que te daba [...]

Ya ves que este año que no hice nada para el Español todo ocurrió como yo me temía y te dije ahí ¿lo recuerdas? Yo sigo esperando la cosa grande que me merezco pero sin montar una obra —Manuel sigue fastidiándome pero con mayor cortesía— ahora en el Español —sólo montan Viudes, Cortezo y Burgos— los demás estamos fuera. Manuel de todas formas está un poco en desgracia —estuvo a punto de sacar una revista *Tiempo* y se la prohibieron a última hora [...]

Eugenio d'Ors

"Sueños en Quesada. A propósito de una colección de dibujos de Rafael Zabaleta"
***Arriba,* 12 de abril de 1944**

[...] Ya se comprende que el vivir en Quesada no puede parecerse demasiado al vivir en París. Pero, el soñar en Quesada sí, puede ser igual. Diríamos que peor, si en esto del soñar cupieran valoraciones estimativas. ¿Quién diría cuánta evasión hacia las perspectivas más fantásticas puede abrir el simple acto de pasar una titiritera, cinta en cota y bragas revestidas por lentejuelas de oro, la cuerda floja, con una sombrilla encarnada en la mano? O la noticia, susurrada al oído, de que el Papa, por aprensión de los bombardeos, se viene a vivir al Escorial. O el veneno de ciertas tentaciones empachadas sin necesidad de saber que el Doctor Freud escribe Censura con "Z" y por culpa de que —según le dijeron al practicante, que les urgía a que se desnudaran en la consulta de un hospital, unos llegados juntos de un pueblo— "todos somos vecinos". O, si a mano viene, la contemplación, demasiado prolongada, demasiado absorta de los próximos objetos usuales. Cuando nuestro mirar se fija, durante un cuarto de hora, en la forma de un embudo, empezamos a encontrar muy misterioso este embudo. En las pupilas de los animales domésticos campean los paisajes más extraños. Flaubert decía: "Es suficiente contemplar largo rato una cosa para que ésta se vuelva interesante". Añadamos que basta mantener un ojo inmóvil sobre la inmovilidad de un mueble, para que este mueble, metamorfoseado, comparezca después en sueños [...]

Luis Castellanos

***Arte Moderno Español,* nº. 1**
Madrid / Barcelona: Editorial Alejo Climent, 1946

2. - REALIDAD Y REALISMO

En ciertas tendencias del arte moderno se advierte una preferencia temática por una realidad inventada ajena a la realidad real, antagónica.

Ese neorrealismo se caracteriza generalmente por una impersonalidad extremada en la ejecución. La manera de un Dalí, deliberadamente sometida a la realidad descrita, nos hace pensar a veces que la verdadera universalidad en el estilo reside simplemente en esa ordenación de la técnica a la representación escueta y por así decirlo, neutral, de una realidad determinada.

Pero notamos, simultáneamente, que ese estilo neutral, ese antiestilo, parcamente descriptivo de su objeto, es en pintura un agente poderosamente eficaz de la aparición del fenómeno que llamamos realidad inventada. En efecto, un aspecto cualquiera de realidad real, representada mediante esa inhibición de partidismo estético que llamamos estilo neutral, adquiere súbitamente la condición de realidad inventada. Por ejemplo, los grabados de los libros científicos o pedagógicos de fin de siglo, esos grabados donde la copa, la varilla, el experimento, el perfil del pequeño físico, están trazados por una mano anónima y exclusivamente eficaz, tienen la particularidad de sugerir a la sensibilidad afinada esa conciencia de otra realidad, inquietantemente distinta de la realidad verídica que tratan de mostrarnos.

La clara percepción de esta recíproca dependencia entre estilo impersonal o neutral y realidad otra o inventada nos lleva a reflexionar sobre ambos fenómenos. En cuanto al estilo neutro pronto llegamos a la conclusión de que supone nada menos que la síntesis, el esquema decantado y maduro de veintitantos siglos de arte occidental y cultura occidental y de ahí su fuerza enorme, su potencial de arraigo, su cargazón evocativa [...]

El hecho cierto es que recién acabada la batalla de "L'art nouveau" estas nociones de realidad-realismo, se nos ofrecen nuevas, recientes y aptas para emprender una obra poderosa y llena de sentido. Mas lo que importa subrayar es el camino que ha conducido a una importante suma de mentalidades a este nuevo plano de la aptitud creadora. Independientemente de su teórica formalista —bien aleccionadora y depurativa por otra parte— el Arte Nuevo, —entiéndase de Cezanne a Dalí—, tuvo la especial virtud de resucitar una realidad, un ámbito espacial saturado de algo esencialmente distinto al aire consabido y verídico de la pintura impresionista o anecdótica del siglo XIX. Ese algo de vacío, de sombrío, de inquietante, de estupefacto, que hay en gran parte de la obra moderna no totalmente separada de lo figurativo y que si surgía imprevistamente entre sus truncadas guitarras, sus arlequines desconcertantes o

Rafael Zabaleta
Mino da Fiésole III (serie *Sueños de Quesada*), s.f.

sus desnudos hipertróficos y pensativos, proyectaba el recuerdo, irreprimiblemente, sobre el pasado. El museo dejaba de ser el polvoriento almacén de las recetas y se empezaba a poblar de resonancias nuevas [...]

Entonces se vino a entender, que esa realidad inventada que apuntaba el arte moderno era esencial a la más importante pintura de todos los tiempos, pero quizá hasta hace muy poco no se ha precisado esta idea con claridad suficiente.

Hay en pintura dos sistemas de realidad posibles: realidad local-temporal, y realidad sin lugar y sin momento. Realidad que capta el aspecto y realidad que cala en la permanencia. Realidad formada de datos y realidad formada de normas [...]

Yo he tentado la fortuna en el empeño de ligar estos tres aspectos del problemático mundo post-moderno: a) Realidad intemporal e inespacial. b) Manera neutra, escolástica. c) Concepción compositiva geométrica, arquitectónica, según esa fuerte corriente neopitagórica salida de las tendencias constructivas y neoplásticas de la Escuela de París. Lentamente, creo que voy adentrándome en un nuevo modo de crear la realidad. Esta realidad me lleva sin cesar a preferir la sombra a la luz, el silencio al sonido, el vacío al volumen, la quietud al movimiento. Esta magia de lo negativo la siento como precursora de un estado de conciencia apto para hacer de la pintura, no un juego, sino un acto reverente y tremendo del espíritu. Si alguien puede volver a pintar o a ser así, creo que el Occidente aún puede decir su última palabra.

José Luis Fernández del Amo

"Una exposición de *La Codorniz*"
***Alférez* n.º 17, junio 1948**

De *La Codorniz* se ha escrito mucho. Yo creo que todavía no bastante. Aquí haré algunas consideraciones sobre la exposición de la galería Clan, recogiendo consecuencias de esa original y tenaz actitud frente a la vida que *La Codorniz* mantiene y que ahora irrumpe en el ámbito del arte. Ya la publicación de la revista trajo más de un escándalo. Alguno, en esta ocasión, sentirá profanado el sagrado recinto del arte con estos garabatos indomables.

En *La Ametralladora*, antecedente de *La Codorniz* en los tiempos bélicos, palpitaba algo del combatiente voluntario. Que no se hacía explícito en arengas, exhortaciones ni soflamas, sino como un substrátum soterrado en intrascendencias.

De la psicosis de guerra se ha venido a una peor neurastenia de paz. Quizás porque la procesión va por dentro. Esto es un fenómeno universal. Para aquilatar mejor: la crisis europea, incluida América. Nos lo está confirmando el cine en la actualidad. Muchos están hoy conmovidos con esa manifestación religiosa del cine americano. Un canto doliente a virtudes cristianas que pasaron y que las más veces fueron convenciones sociales. Una llorona literatura de exaltación de valores desacreditados. Una moral de nostalgias.

Y esto es una sociedad torturada de remordimientos, encandilada con el candor de ciertas posturas piadosas que nos precedieron. Son esas cándidas e inefables fotografías postales que nos parecen inverosímiles en los diálogos de *La Codorniz*.

Se ha contagiado esta neurastenia a nuestra mejor literatura y dramática actual. Abdicación de Benavente, La Casa de Pemán, crónicas de Díaz Cañabate, Plaza de Oriente de Calvo Sotelo. Toda una sospechosa tristeza por lo caducado. Resucitemos la zarzuela. Un barroco de escayola en la reconstrucción.

¿Se ha interrogado alguien seriamente sobre la autenticidad de estas añoradas virtudes? ¿Pretendemos resucitar unas ramplonas manifestaciones de cristianismo o un cristianismo verdadero? ¿No estaremos tratando de curarnos con la falsa anestesia de un morbo sentimental?

Hemos visto, en cambio, a través de la ya larga historia de *La Codorniz* —muy especialmente en su última época, bajo la dirección de Álvaro de Laiglesia— una formidable terapéutica contra la farsa de las lloronas que presiden el duelo a la muerte de lo que había de ser superado.

La Codorniz es extraordinariamente popular y es importantísima esta enérgica cura. Una fuerte purga para la indigestión de atavismos que padece la cultura española. Contra el empacho de erudición y contra la historia como archivo de muertos.

¿Hay una premeditada voluntad de crítica con este sentido que acusamos? De hecho, bien clara está una unidad que ya quisiéramos para otras actividades de la cultura. ¿Obedece a un firme criterio de grupo mantenido con tesón y constancia admirables? ¿He sacado yo de quicio una espontaneidad y una inocencia sin prejuicios?

Me importa sobre todo una realidad que, sistemáticamente, me ha venido a las manos, cuando nos acuciaba el drama tremendo de una revisión total frente a imposibles resurrecciones. Puede parecer paradójica la afirmación de haber encontrado en las páginas de *La Codorniz* la expresión más positiva desde nuestra guerra. Como un balbuceo bárbaro y simple de algo importante que se inicia. Es la gracia y la espuma blanca de una gigante tempestad en mar de fondo. Así altera la ironía en la tragedia inmensa y en la esperanza de un mundo por alumbrar.

Antonio Saura

Arte Fantástico
Madrid: Galería Clan, Madrid, 1953 [catálogo de exposición]

La exposición está presidida por la fantástica figura de un monstruo amarillo, en el cual la sangre de un crimen nocturno no mancha los maullidos agrios, irritantes, depositados en amebas para siempre estáticas. Maullidos y ladridos suenan envueltos en agudos gritos de locos en la noche y lejanas campanas submarinas dejan oírse todavía más lejos. Se respira un ambiente espectral propicio para que toda clase de apariciones maravillosas tengan lugar. Entremos sin temor en la cueva de las maravillas, porque detrás del monstruo amarillo de MIRÓ encontramos otras múltiples sorpresas, algo más jóvenes, no menos poderosas...

Varios niños colgados dejan lentamente descender la sangre que los llena, sobre esta pared de cal todo el sadismo contenido de quien no puede realizar un crimen porque está absolutamente prohibido exprimir la sangre depositada en las naranjas. Bajo el sol y frente al mar no hay mayor placer que dejar descender lentamente la sangre ácida de una naranja, la sal de los fósiles, el líquido vital de los peces submarinos de 5.000 metros de profundidad, con sus linternas mágicas...

Un universo desintegrado nos entrega TÀPIES en el que los seres, como espectros y ruedas ahumadas, flotan livianamente entreabiertos sobre un lechoso fondo tenebroso. Las formas fosforecen, y un sonoro perfume desciende de los astros y de las tumbas llamando a los cuchillos hacia un norte posible. Varios objetos mágicos, como nuevos escapularios, otros mensajes embotellados, nuevos telegramas-amuletos. Son unos objetos de cartón que muestra DAU AL SET junto con un rostro de luna, en el cual una careta como una rémora se ha adherido trabajosamente...

Juan Eduardo Cirlot

Ferias y atracciones
Barcelona: Argos, 1953, 6ss

[...] muchos se acercan a ciertos lugares de su ciudad natal o de residencia, en los cuales, fija o transitoriamente están enclavados esos conjuntos llenos de color, de formas llamativas, infantiles, girantes, que se llaman Parques de Atracciones. Es la música la que atrae, con su politonal mezcla de sonoridades y armonías [...] y todas, como en una partitura de Milhaud o Strawinsky, se combinan para formar algo deliciosamente infernal, grato de veras para los que están cansados de sus cosas y sobre todo de sí mismos [...]

Los esporádicos desprecian en el fondo aquél mundo que justificadamente creen enraizado en lo popular, ahito de folklore, aún cuando otros muchos elementos intervengan en su génesis...

Sin embargo, desgraciadamente, no hay monstruos vivientes. Solo mecanismos. Estos sirven para hacer que las paredes se aproximen hasta no dejar paso libre y que, al hacer presión, se separen permitiendo el espacio justo para transitar. Más allá, en el suelo, hay círculos de madera que giran, sobre los cuales hay que andar con precauciones para no caer. Jaulas de enrejado. Ascensores aparentemente sin puertas, barriles gigantes, etc.se suceden y acumulan para aumentar la agotadora prueba que constituye el ejercicio [...] En la Casa encantada hay típicos elementos que no faltan casi nunca. La ya citada pared que cede, el puente que tiembla y el suelo que vacila son los reyes del lugar. La diversión consiste, paradójicamente, en sentir que todo es precario a nuestro alrededor. Acaso, la finalidad profunda sea demostrar que los peligros existenciales que motivan el cuidado son, en el fondo tan falsos como los de la casa en cuestión. El resultado es una irracional alegría, parecida a la que se experimenta al ver una sesión de magia, o al contemplar los móviles de Ángel Ferrant.

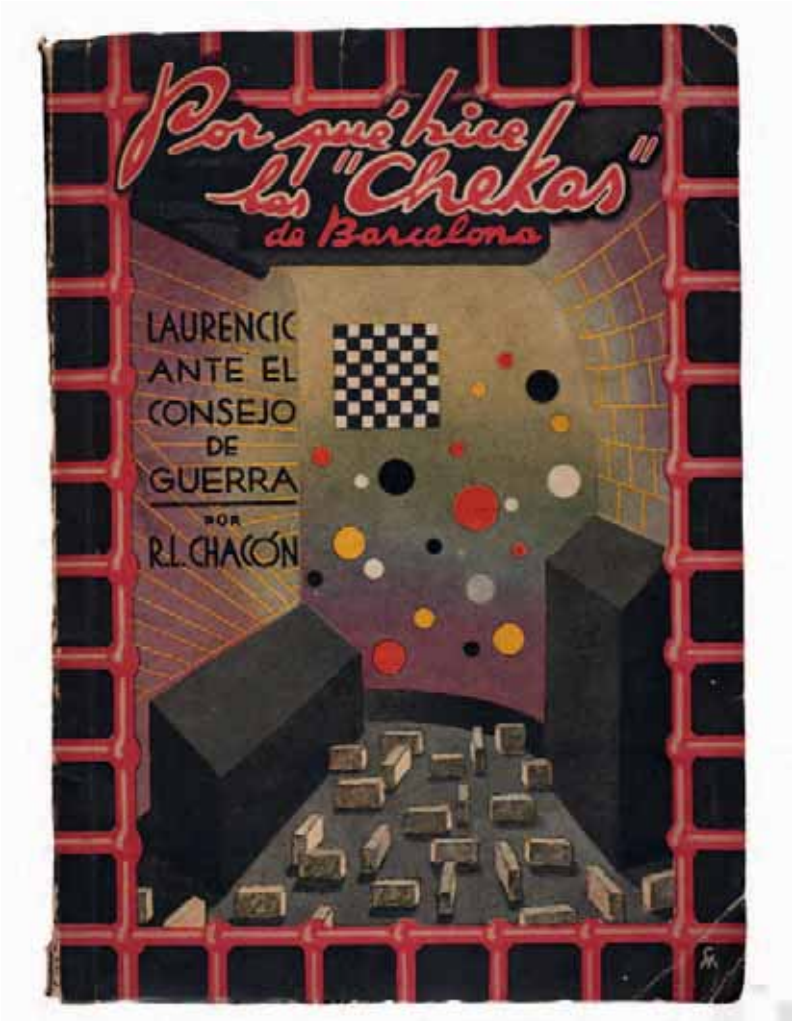
Antoni Tàpies,

Memoria personal. Fragmento para una autobiografía
Barcelona: Seix Barral, 2003, 97ss

[...] También en aquellos años de la República comencé a tener los primeros contactos con el arte moderno. Sobre todo contemplando publicaciones catalanas dedicadas al arte —*Forma, Vell i nou, Art*— [...] Pero más todavía a través de aquel famoso número extraordinario de Navidad de 1934 de *D'Ací i d'Allà*, dedicado al arte del siglo XX [...]

Aquí volví a encontrar a Paco Samaranch, con el cual fui intimando más y más. Recuerdo que uno de aquellos primeros días me llevó a visitar las famosas "checas" de la calle Vallmajor, según decía, de inspiración soviética, las cuales conocía él, si no recuerdo mal, porque allí habían tenido encerrado a un íntimo amigo de su hermano Juan Antonio. Según me explicó entonces, su hermano, durante la guerra, había tomado parte en diversas actividades a favor de Franco desde la zona republicana, lo cual le valió que por dos veces fuera condenado a muerte en rebeldía, ya que no pudieron cogerlo. El ambiente y las explicaciones que daba un guía que había en las "checas" eran de un gran dramatismo y hacían destacar toda la crueldad y la sordidez terrible de aquellas instalaciones. En unas celdas me sorprendió ver las paredes llenas de pinturas parecidas a los Kandinsky y Mondrian geométricos que yo conocía por *D'Ací i d'Allà*. Parece que aquel tiempo el poder de sugestión de la pintura abstracta y geométrica y los efectos op era mucho más considerable y grave que en años posteriores, cuando se rebajó a una función decorativa de las cosas más triviales. Véase, si no, lo que decía de aquellas pinturas el fiscal que acusó a un tal Laurencin, quien, según parece, fue su creador: "Se torturaban las facultades morales y físicas de la víctima en la celda de los colores alucinantes, en la cual figuras geométricas entretenían la tención del detenido, pues la vista no podía apartarse de aquellos diabólicos dibujos [...] Entonces entraban en juego las figuras, las curvas, los ángulos siniestramente dibujados, que, al conjunto de una potente luz, simulan que todos los colores se mueven, haciendo así saltar a trizas los nervios de las víctimas, clavando en ellos los alfileres de la inquietud y asomando la fiebre de la locura en las celdas de los colores." [...]

Cubierta de *Por qué hice las "chekas" de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*, publicado por R. I. Chacón, 1939



Antoni Tàpies
Parafaragamus, 1949

3

Italia: entre lo clásico y lo moderno

Alina Navas

Non c'è maggior *dolore* che ricordarsi del tempo felice nella miseria
—Dante Alighieri, Infierno: Canto V, *Divina Comedia*

De forma muy intuitiva se ha venido exagerando la influencia del arte italiano en el arte español de los años de la autarquía. Se trata casi de un dogma historiográfico: el de encumbrar el arte italiano como paradigma del español, que se retrotrae a los años del Renacimiento y provoca dinámicas que sobrepasan los límites cronológicos de los años cuarenta del siglo XX.

En la época de la *fratellanza* política, era corriente ver en la primera prensa franquista imágenes de Mussolini y sus ministros. También lo fue vertebrar la propaganda e inspirar cierta legislación a imagen y semejanza del totalitarismo italiano. Sin duda, este no fue el único modelo exterior. Debatiéndose entre el ultranacionalismo y la necesidad de encontrar un lugar en una Europa abierta en canal, el franquismo se inspiraba también, pero no solo, en la Alemania nazi, la Francia de Vichy y el Portugal salazarista (por citar modelos políticos herederos del fascismo). Sin embargo, las coordenadas políticas hicieron que a partir de 1943, fruto de las primeras derrotas de Italia en la Segunda Guerra Mundial, se eliminara todo atisbo de este ismo político. De ahí que en 1948, momento de recuperación de una cierta "normalidad" para el panorama artístico español, lo fascista y lo italiano encontrasen distintas interpretaciones en nuestro país. En general, se trataba más de ideas vagas más que de conceptos concretos, pero lo cierto es que, como diría precisamente en esos años el hispanista Giovanni Papini, "los pueblos ricos no exportan solo mercancías, sino figuras y mitos, es decir imágenes representativas del alma y de la naturaleza de la nación".[1]

Sin duda, esto se podía hacer a través del arte. Pero por lo que respecta a este campo, deducimos de nuestras investigaciones que el impacto fue algo menor que en otros sectores. Hasta entonces, el arte italiano había llegado más bien como una idea sesgada y difusa, muy mitificada y más radicada en el contenido que en la forma. El "calor helado" que atravesó lo artístico entre Italia y España en los años cuarenta, radica en parte en razones históricas presentes prácticamente en toda la primera mitad del siglo XX: un intercambio basado en la propaganda y la diplomacia cultural, que dieron escasa relevancia a exposiciones y revistas artísticas, y la exportación de un modelo artístico más teórico que práctico, con escasa presencia de la producción contemporánea. En definitiva, aunque en España se hablaba frecuentemente de lo italiano se hacía de forma superficial, "sin excavar", virando generalmente la cuestión del arte italiano en su declinación clásica. Los pocos años que pasaron entre el inicio del franquismo y el fin del fascismo, no modificaron netamente esta situación.

Dicho esto, el impacto y las interpretaciones de lo italiano en los años cuarenta (lo clásico, lo latino, lo mediterráneo, incluso lo "equilibrado") pueden

1. "I popoli ricchi non esportano soltanto merci ma figure e miti, cioè immagini rappresentative dell'anima e della natura della nazione".

seguirse a través de los textos propuestos y de muchos otros que jalonan esta publicación, ya que, paradójicamente, Italia fue siempre una referencia para la cultura española.

Como modelo de inspiración, Italia aparece en "Arte es política", el artículo del poderoso crítico Manuel Abril publicado en *Arriba* (el periódico del Régimen). Escrito en las postrimerías de la guerra (marzo de 1939), insiste, a modo casi de arenga, en las realizaciones artísticas del fascismo. El texto es una propuesta para recuperar las artes en España y da un alto valor propagandístico al arte, ya que para Abril, la cuestión de la propaganda pivota en gran parte en sus "artistas ilustres" que engrandecen su patria, como había hecho la Italia fascista.

El segundo texto es uno de los pocos ensayos teóricos de un artista italiano divulgados en España en esos años. Publicado en la delicada fecha de 1942, en la revista *Escorial* (1940-1950*)*, era un texto antiguo de Giorgio de Chirico, sin duda el pintor italiano contemporáneo más conocido. El artículo es una reformulación de su alegato en favor del oficio (que no técnica) y de los valores clásicos, especialmente de los artistas del Renacimiento. De Chirico reflexiona sobre la materia pictórica, un problema que le preocupaba desde 1918, momento en que decidió volver al "museo". Rebate conceptos como "talento" o "invención" exigiendo a los artistas el cultivo del oficio; la invención nada tiene que ver con la metafísica de la pintura y a este concepto superpone el de revelación, un concepto con lejanos aires platónicos. Toda esta reflexión pudo servir como importante referencia en aquella España que condenaba la modernidad y promovía la Academia de Bellas Artes.

Esa importancia del oficio, propuesto como salvavidas ante el excesivo experimentalismo de la vanguardia, estuvo muy presente en la primera posguerra. Eugenio d'Ors fue, sin duda, su máximo defensor, sin que eso supusiese una vuelta a la forma académica enconada. Se inspiraba en Italia, pero además, en su exigencia por un clasicismo renovado (ya al menos desde los tiempos del noucentisme), decía a los pintores que se inspiraran en el arte italiano (más concretamente en la pintura) y en artistas como Mario Tozzi. D'Ors, que siempre acarició la idea de organizar una exposición de arte italiano, encontró similitudes entre los autores italianos y españoles hasta el punto de considerar a Rosario de Velasco una "pintora del humanismo" y relacionarla con Piero della Francesca y Andrea Mantegna.

Sin embargo, la arquitectura italiana fue la disciplina más presente en el panorama artístico español de los años cuarenta. No solo porque el franquismo heredó del fascismo esa visión hegemónica y jerárquica del arte que la colocaba en el vértice, sino porque tuvo un impacto estético en algunos modelos de la reconstrucción. Así, Diego de Reina habla de Italia como "la patria de la arquitectura", demostrando que en España, a pesar de las escasas menciones en las revistas, la información de Italia llegaba. No obstante, De Reina utiliza el texto sobre los errores cometidos por Italia, como una admonición para una

España que debía construir su propio "estilo imperial". El texto es de 1944, fecha del congelamiento de las relaciones bilaterales ante la grave situación que vive Italia tras el encarcelamiento del Duce y la creación de la Republica de Saló. El fallido intento de creación de una arquitectura moderna italiana radicó, según él, en el uso del racionalismo carente de raíces en Italia. De Reina critica que esa iniciativa se dejara a algunos técnicos "incapaces de expresar los ideales fascistas con la serena franqueza revolucionaria de su programa". Para él, la única vía era el clasicismo y, frente a lo que años más tarde sucederá en el panorama artístico español, oponía conceptos como geometría y espíritu. De Reina lamentaba la falta de dirección política, los concursos con jurados cambiantes, el "abandono total de las formas clásicas" y el uso del cemento criticando algunos de los espacios simbólicos del fascismo por su falta de criterio.

Este texto, como otros, muestra el desierto insalvable que hubo entre ambos países durante varios años, un congelamiento necesario para que Italia surgiese de sus cenizas y España, que se encerraba (todavía más), lamiese sus heridas. Sin embargo, a partir de 1948, la situación fue cambiando. La Italia democrática puso en marcha una política cultural exterior basada en la cooperación y el franquismo entendió la importancia de cambiar de estrategia dando una imagen moderna que pudiera ser recodificada al exterior como alivio ante una dramática falta de derechos. A raíz de este tibio acercamiento se celebró la exposición de *Arte Italiano Contemporáneo* en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Las opiniones que generó ilustran lo que en aquella fecha se quería entender por "arte italiano".

Particularmente encendidas fueron las críticas en la prensa a las obras de artistas modernos como Aligi Sassu o Renato Guttuso. Frente a estas se alzaron voces mediadoras como la del crítico José Camón Aznar que habló del "espíritu de todos los clasicismos incorporados al sentido estructural de las formas modernas". El crítico retomaba manidos conceptos como espíritu, clasicismo y modernidad, para encontrar el punto medio que permitiese entender el acontecimiento como un punto de partida de una necesaria recuperación de España, también artística, marcando una interpretación de "lo italiano" como ejercicio armónico entre lo moderno y lo clásico. Se trata de un texto para un lector medio publicado en el *ABC* donde Camón Aznar admitía la fortuna del arte italiano al haber sabido incorporar el clasicismo a las formas modernas. Aunque los artistas fueron generalmente parangonados con los clásicos, no faltaron las críticas por la ausencia de los cuadros romanos de De Chirico. A pesar de que los organizadores planteaban la exposición como una puerta abierta al futuro, el texto parecía querer saldar las cuentas pendientes con el arte italiano del pasado.

Manuel Abril

"Obras e ideas. También el arte es política"
Arriba, 25 de marzo de 1939

Siempre que cojo la pluma para hablar de cosas de arte me acomete el resquemor de que pueda parecer inconveniente a determinadas personas ocuparse de asuntos estéticos cuando la guerra pasa por el mundo; me acometen de tal modo los escrúpulos, que no puedo por menos de hablar algo que aluda a esta cuestión delicadísima, no ya para disculparme —pues tengo la absoluta convicción de que no hay culpa ninguna—, cuanto para recordar a quien lo olvide los principios de moral en que mi conducta se apoya, y procurar que el lector escrupuloso, a quien tal vez le inquieten los reparos que a mí me inquietan a veces, pueda en mi nombre responder a su conciencia como yo respondo a la mía.

Por lo pronto, no se olvide que las naciones en guerra continúan honrando las artes, dando importancia capital a sus artistas, organizando certámenes como si no hubiera guerra, y —lo que es más importante— tratando de ir al mundo, de presentarse ante el mundo con el frente de artistas actuales desplegado a todo honor, con rumbo, con ceremonia y con la conciencia patente de que la propaganda de un país depende en parte decisiva, y no pequeña, de sus artistas ilustres.

El arte es política, sí; ni Alemania ni Italia lo olvidan. Hace días, en la calle de Alcalá, en el sitio de más circulación de la capital de España, escogido por Berlín para decirnos "Esta es nuestra Alemania y así vive", un escaparate amplísimo, dedicado a propaganda de su Patria, expuso ante nuestros ojos muestras deliciosas de un arte tan suntuario y superfluo al parecer, tan frágil y de lujo al parecer como lo es la porcelana.

Para nada hace falta un Sajonia dentro del criterio práctico del dos y tres hacen cinco; para nada es necesario que en el plato donde vamos a comer añadan un ornato de belleza la mufla y el buen gusto reunidos. "Para dormir no hace falta más que sueño", decía aquel padre a su hijo cuando el hijo pretendía que su padre le comprara demasiados camisones. Para comer, dirán los hombres prácticos, no hace falta más que un plato y apetito, no porcelana de marca, y en la porcelana, ornatos. Sin embargo, cuando Alemania se desangra en plena lucha y ha de atender en cada instante a sus cañones, a sus cascos de acero y a sus carros, no deja, como veis, de preocuparse de coger con tiento y mimo un plato de porcelana refinada y enseñárselo al mundo diciendo: "Ved lo que Alemania sabe y lo que Alemania consigue".

Italia, por otra parte, dedica a sus pintores de estos tiempos —y no solo a los antiguos— una propaganda egregia —de gran ceremonial, como quien dice— y otra propaganda análoga en lo que se refiere a sus artistas, pero más popular, más de diario, más al alcance de todos. De la propaganda egregia se encarga la revista *Civiltá*, revista prócer de hoy, revista-César, diríamos; de tal modo su opulencia adopta un empaque augusto, de arrogante imperialismo a la romana. *Civiltá*, en el número séptimo, hace desfilar por el arco triunfal de su magnificencia tipográfica la flor de sus pintores avanzados: lo mismo Carrá que Funi; lo mismo Casorati que Bertoli; o Felice Carena que Cipriano Efisio Oppi, y Ferrucio Ferrazzi que Sironi.

Reproducidos en color, a toda plana, los óleos más nobles de Italia; obras de artistas actuales que no dedican su arte a ensalzar glorias de Italia —subrayaremos el detalle—, sino a perseguir tan sólo finalidades estéticas: el retrato de un ser, el retrato de un campo (no es otra cosa la pintura de paisaje), o algo que sea aún más exclusivamente plástico: la expresión en sí misma, *v. gr.* de la materia pictórica, ya entendida a la manera de Ferrucio Ferrazzi, áspero artista que da grandeza al brío de su arte por el empleo rudo y a montones de la pasta pictórica en el lienzo, ya entendida con la sobria fortaleza a lo fresquista del gran Mario Sironi.

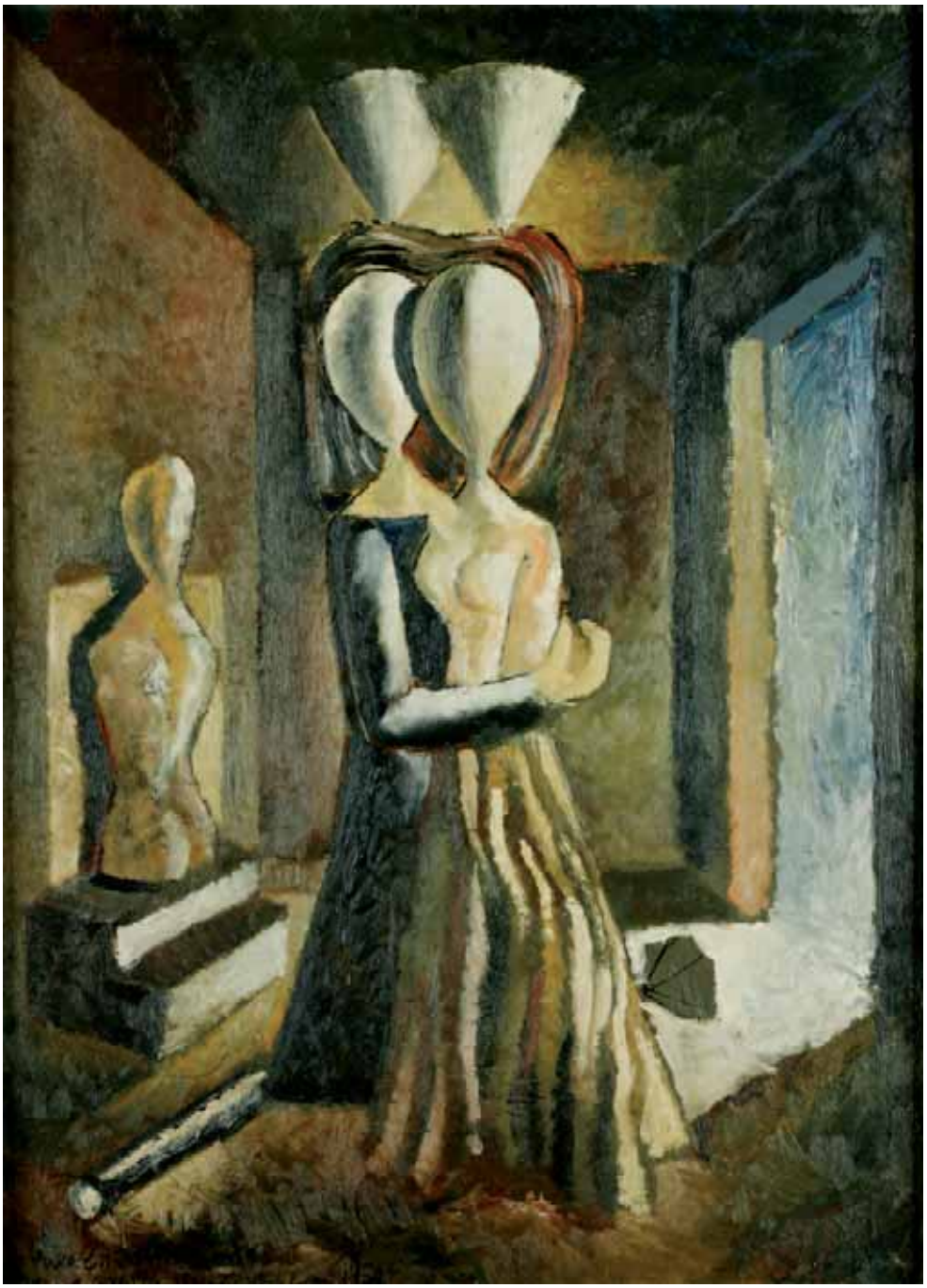
Todos ellos pertenecen igualmente a esa clase de pintores aludida, para los cuales el arte no necesita servir a otros fines que no sean los artísticos, sino que por el contrario, con sólo el arte y la plástica engrandece a su Patria y consiguen que su Patria, por estimarlo así, los enaltezca. Los cuadros de esos pintores, que Italia reproduce a todo honor y propaga por el mundo, son también —como la loza que nos ofreció Alemania para nuestra admiración y su orgullo— superfluos al parecer, de nuevo lujo. Las naciones combatientes, sin embargo, envían al mundo entero, como embajadores de honor, las obras de esos artistas, señal de que para ellos ese arte, aunque parezca de lujo, es también práctico; y aunque parezca no servir a la política, la sirve acaso mejor que de cualquier otro modo.

La civilización no es otra cosa que el engrandecimiento de los pueblos al estar constituidos con ciudadanos capaces de llevar a la más alta perfección las actividades nobles de la criatura humana: actividades que, en resumen, se reducen a las ramificaciones incontables de un solo y único fin: buscar a Dios en la verdad, en el arte y en la conducta".

Para enderezar los pasos por la tierra no hay nada más oportuno casi siempre, aunque pueda parecernos paradójico, que poner la mirada fuera de ella. Así hace el que dispara: no pone la mirada en el arma, sino en el fin, en la diana; y el marinero se orienta, para hallar rumbo en el mar, a lo alto: a las estrellas. A veces, pues, en el arte, cuando menos parece que el artista se ocupa de las cosas de este mundo, o cuando, por el contrario, parece que se ocupa demasiado, poniendo todo su afán en una tierra, en la corteza de un árbol, en la fuerza de una pasta de color o en el acorde atemperado de dos tonos, busca a Dios en su obra, y, al buscarle, encuentra lo esencial del ser humano y también, por consecuencia, de la civilización y del engrandecimiento de su pueblo. De ahí que precisamente una revista que se llama *Civiltá* sea la que honra y propaga la labor de unos artistas que hacen su política mejor manteniéndose en su puesto: el de la plástica".

Luis Castellanos
Los atletas, 1940

José Caballero
Las dos hermanas, 1944



Jorge [Giorgio] de Chirico

"Discurso acerca de la materia pictórica"
***Escorial. Suplemento de Arte*, Madrid, nº. 1, otoño 1942, 36-40**

El descubrimiento de una nueva materia pictórica, ligada con la gran pintura antigua (entendiendo por Italia todas las obras de valor que han sido pintadas en Italia y en Europa desde Rafael hasta Delacroix, Courbet Boa-lin y Carnovali), el descubrimiento, digo, de tal material lo he llevado a cabo hace ahora tres años. Este descubrimiento es el resultado de largos años de investigación, de experimentos de trabajos y de meditaciones. Es un problema que me ocupa y me preocupa desde el año 1918. Hoy, sin embargo, son tales los resultados que da nuestra época, y la ignorancia y el desorden en que vive la pintura podrían definirse, sin exagerar, como sorprendentes. Por tanto, ahora no sólo puedo anunciarlo, sino que considero un deber sagrado anunciar este mi descubrimiento a los italianos. Este descubrimiento permitirá a la pintura, a la pintura italiana primero y seguidamente a la de los demás países, entrar en el resplandor de un verdadero y propio Renacimiento.

En el presente escrito trataré de la materia pictórica y del descubrimiento que he hecho.

Desde hace algún tiempo en el ambiente artístico e intelectual moderno se oye, demasiado, pronunciar la palabra materia. Sin embargo, la mayor parte de la gente, al pronunciar tal palabra, no tiene ni la más remota idea de lo que en realidad dice. Ciertamente, el cuerpo con que está hecha la pintura de hoy es una materia, desde el punto de vista físico, dado que sobre la tierra todo cuerpo concreto y palpable es materia en sí; pero la materia con que están pintados los cuadros modernos difiere de la verdadera materia pictórica como un guijarro de una piedra preciosa.

Explicando lo que constituye la esencia de la *materia pictórica* me doy perfecta cuenta de que el lector sólo podrá seguirme hasta donde su capacidad intelectual se lo permita. Trataré de aclarar a los hombres de buena voluntad lo que significa la palabra materia en pintura, y que sin *materia pictórica* un cuadro no es una obra de arte, sino un objeto decorativo cuando más; o bien, si se trata de un cuadro imaginativo, una especie de representación cuyo valor consiste en su contenido espiritual.

Para que un cuadro sea una obra de arte ha de estar *muy bien pintado*, y la buena calidad de la pintura depende, en absoluto, de la materia pictórica con que el cuadro haya sido pintado. Esta materia pictórica, que es la sustancia de la pintura, se compone de dos elementos igualmente importantes y totalmente inseparables: la materia metafísica y la materia física. Estos dos elementos se complementan entre sí y cuando son de una calidad superior crean la obra maestra por medio de una armonía plena.

Es con su talento con lo que el pintor siente y comprende la calidad del cuerpo y de la masa con los que podrá hacer una obra de arte. El talento muestra al artista el modo de emplear este cuerpo y esta masa, los que, mezclados con los colores deberán formar la materia física del cuadro. El talento es, además, el que busca, encuentra y perfecciona las diferentes sustancias que componen el maravilloso tejido de la materia pictórica. Precisemos finalmente, cuál es el elemento metafísico de la pintura que provoca la creación de la materia física correspondiente a su necesidad de una materia que permita el elemento metafísico manifestarse en la forma pictórica por él apetecida.

Si tratásemos de hallar una relación entre el fenómeno de la materia pictórica y el del hombre, podría ser definido el aspecto metafísico de la materia como el correspondiente al alma, en tanto que la materia física correspondería al cuerpo.

Así como un alma sin cuerpo no pertenece a nuestro mundo, por ser invisible y lejana para nosotros y para tomar contacto con la tierra y revelárselo el alma debe estar unida a un cuerpo, que será como el nexo entre ella y nosotros, del mismo modo el elemento metafísico de la materia pictórica, para mostrar a los hombres su verdadera sustancia, debe servirse de una materia física visible y concreta para nosotros. En la pintura antigua los dos elementos de la materia pictórica se complementan y desarrollan paralelamente en el curso de los siglos, para llegar a la perfección obtenida por Rubens, Tiziano, Velázquez, Goya u otros maestros.

Tratemos ahora de discutir sin otro argumento más: los intelectuales se permiten reprochar a los pintores tener mucho oficio y no poseer sino oficio. Esta opinión, manifestada con exceso, está completamente desprovista de buen sentido, porque en pintura el oficio sin talento no es posible, y el dominio del oficio por el pintor está absolutamente equilibrado con el grado de su talento. Lo que aquellos intelectuales llaman *el oficio* no es, en la mayor parte de los casos, el verdadero oficio, sino una mala suplantación, compuesta, por mitades, de la vulgaridad y de la mediocridad del pintor y de la vulgaridad e ignorancia del espectador. Posiblemente estos intelectuales consideran a la pintura como algo frívolo y poco importante, pensando que para que un pintor conozca su oficio no es necesario, antes al contrario, es un defecto, dominarle mucho y no reprocharían, sin embargo, a su cirujano o a su dentista que *tuviesen mucho oficio*. Los pintores sin oficio son tan nocivos para el espíritu como pueden serlo los doctores ignorantes para el cuerpo humano.

Pero volvamos sobre la materia pictórica. Ante todo, es preciso evitar la confusión que podría surgir, y por ello debo precisar que la metafísica de un cuadro de los llamados *inventados*, fenómeno de nuestra época, *no tienen que ver, en absoluto, con la metafísica de la pintura, o sea con la metafísica de la materia pictórica*.

Toda verdadera obra de arte tiene su dirección profundamente metafísica, sentida por intuición por el hombre inteligente. Es la metafísica de la creación; la que se aparece ante el genio y descubre la existencia del Teatro Universal y Superior, el cual, sirviéndose de los hombres seleccionados para ello, crea la obra maestra.

Debo explicar y precisar bien, ahora, la diferencia que existe entre la metafísica de la gran pintura, y la metafísica del tema y de la idea contenidos en un cuadro inventado.

El cuadro inventado que tiene un valor espiritual, es un cuadro que el artista ha hecho inmediatamente después de una revelación. Alguien ha levantado el telón pesado y tupido que circunda nuestra tierra y la separa del universo.

Ha sido levantado el telón muy poco, por un breve instante. Ello ha bastado, no obstante, para que un hombre pueda tener la fuerte y sorprendente visión de un mundo al otro lado de nuestro limitado saber, de un mundo lejano de nuestra tierra, tan pequeña y tan familiar para nosotros.

El momento de la revelación tenida por el artista es el momento en que ha podido ver lo que para los demás es invisible; es el momento en que ha podido entrever un mundo que existe fuera de las concepciones del pensamiento y de la razón humana.

Es el mundo inexplicable, del que nosotros, con nuestro cerebro, nada discernimos. El artista debe revelarse en seguida, ofreciendo a nuestro espíritu, a nuestra inteligencia y a nuestros ojos la visión impresionante de un mundo ignorado.

Es el instinto superior que impulsa al hombre a compartir los bienes del espíritu con los demás mortales, y el pintor que ha tenido la verdadera revelación realiza la imagen de aquella cosa extraña, inexplicable para nuestra lógica, pero que no es el fruto de su imaginación, sino la imagen fiel, vista por un hombre selecto, de un mundo diferente al nuestro, imposible de ser alcanzado por la fantasía humana...

El nombre de *cuadro inventado* a tales pinturas suena muy mal en mi oído. El artista ha tenido la revelación, por la que ha podido ver un mundo metafísico que inmediatamente ha expresado por medio de una imagen pintada sobre una tela, *no ha inventado nada*, ha podido, únicamente, ver aquello que los demás no ven, entendiendo lo que no entienden.

Diego de Reina de la Muela

Racionalismo en la patria de la arquitectura.
Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial
Madrid: Verdad-Diana, 1944, 73ss.

...A te convien tenere altro viaggio,
Rispose, poi che lacrimar mi vide,
Se vuoi campar d'esto loco selvaggio...
Dante: *El Infierno*, Canto I

No se presenta en la Historia del Arte caso de más pura y concreta tradición artística que el del pueblo italiano. Conseguida por la Roma Cesárea la mayoría de edad de la Arquitectura, los técnicos del Imperio la enriquecieron con multiplicidad de formas, la dieron la flexibilidad necesaria para poder cumplir los más diversos fines y como remate obtuvieron una depuración en conjuntos y elementos que eternizó sus creaciones con un sello de perfección básica y fundamental. Puede decirse que tomaron elementos griegos y etruscos y compusieron edificios que superaban la primitiva limitación práctica de aquéllos. Este clasicismo fue raíz, base y única arquitectura con arraigo puramente italiano.
Ni el románico de tierras meridionales, importado por las invasiones normandas, ni los estilos bizantinos de Rávena, y Venecia, ni el ojival del Sacro Imperio Romano, arraigan en el espíritu italiano. Los dos últimos estilos toman un cariz completamente nacional y transforman su frialdad de cota de mallas germana o la silueta huidiza y achaparrada de los templos de Bizancio, en abigarrados conjuntos alegres y ambiciosos que guardan armonía con el paisaje de vivos colores y con el alma artística de un pueblo ávido de belleza. La abadía fortificada de Asti es el punto álgido de la influencia norteña en tierras del Milanesado y no hizo escuela. Pero aunque el feudalismo integral y fragmentado que sucedió al reino de Alarico hizo surgir los castillos y fortificar las ciudades, la verdadera solera arquitectónica de Italia se adivina a través de influencias accidentales que no arraigan. La arquitectura suya es total y absolutamente clásica y sus monumentos representativos, los naturales en nacionalidad y que era a la vez residencia Papal y tenía múltiples soberanos e infinitos señores y cortes enriquecidas: la iglesia y el palacio.

Y este anhelo clasicista, presto a surgir de modo subconsciente, a la maravillosa floración del Renacimiento. Creemos pueril la suposición de que el renacer artístico del XV fue debido simplemente al hallazgo del libro de Vitrubio y a la inmigración de los filósofos huidos de Constantinopla. Si las generaciones que recibieron las revolucionarias ideas renacentistas no las hubieran sentido latir en lo más íntimo de su ser, la asimilación de estas doctrinas no hubiera tenido el carácter de avasalladora universalidad que barrió instantáneamente el goticismo y prescindió de todos sus elementos.

Esta solución de continuidad entre ojival y clásico causa el asombro de historiadores que no profundizan en la entraña artística del pueblo italiano.

Greco-Romano, Borrominesco, Barroco, Neoclásico, son a veces palabras, pero estos cánones estéticos alcanzan en Italia la máxima expresión de pureza arquitectónica.

"De la guerra y del amor, antigua y clásico a tierra", ha llamado el poeta al suelo italiano, y haciendo honor a una ininterrumpida serie de luchas que duran diecinueve siglos, sufre un periodo final de inquietud bélica, desde las campañas de Napoleón hasta el asentamiento de la unidad nacional, que tiene como consecuencia el que la tierra de los Césares atraviese una centuria de crisis artística, de carencia de valores nacionales y de escasas posibilidades creadoras. Se intenta renovar el espíritu yo al menos iniciar un camino de redención arquitectónica que no se traduce en realidades por el industrialismo burgués exento de inquietudes espirituales y por la aparición en serie de las estructuras metálicas y del hormigón, que revolucionan el arte de construir.

Superado el marasmo económico de la Gran Guerra por la llegada al poder de Mussolini, parecía lógico que se implantase una dictadura arquitectónica, que por medio de edificaciones representativas y de una inspección reguladora, hubiese, no contenido, sino encauzado la inspiración personal. Esto hubiera sido quizá difícil en un núcleo artístico de carácter tan imaginativo como el italiano, pero que no era imposible lo demostró la adopción por los técnicos de un racionalismo que no tenía ni podía tener ninguna raigambre nacional.

Dejada la iniciativa a un grupo de técnicos encuadrados en el Partido, éstos fueron incapaces de comprender que no bastaba la creación de formas nuevas sino que era preciso que estas últimas expresasen los ideales fascistas con la serena franqueza revolucionaria de su programa. Una revolución nacional ha de ser continuación de la Historia Propia del país donde se lleva a efecto y por lo tanto, su cimiento no puede estar más que en la tradición. En Italia la tradición artística es sencilla y podemos reducirla a un doble enunciado. Se trata, primero, de crear belleza, y segundo, de crearla por el medio más apto. Arquitectónicamente este medio es el Clasicismo.

Después de tanteos inevitables, la influencia ingenieril por un lado, con sus atrevidas estructuras de hormigón, que tienen, salvo excepciones, la belleza que podría encontrarse en un andamiaje petrificado y por otro el furor de la moda racionalista que hacía entonces estragos en Alemania, llevaron a los arquitectos fascistas a un camino erróneo y opuesto al que debieron seguir. Se dio el caso curioso de que un país totalitario y programáticamente antimarxista, construyera como la URSS. Los técnicos de la Nueva Italia se preocuparon de afinar su matiz matemático y calculista y no de depurar su aspiración a la belleza pura y quisieron encontrar ésta atacando el arte del pasado como algo caduco y agotado, buscando las nuevas formas con un desdén suicida por la Historia, que ellos ingenuamente creían espíritu juvenil incontenible. Parodiando la frase de Madame Rolland, podemos decir: "Juventud, juventud, cuántos crímenes se cometen en tu nombre." No es síntoma de senilidad el inspirarse en la tradición, sino el calcarla, pero mayor agotamiento creador supone un racionalismo que es plasmación de un escepticismo frío, impropio de los pocos años.

Fue una lucha victoriosa de la geometría contra el espíritu del artista. Sin dirección política que tradujese una doctrina en formas artísticas y sin comprender la entraña del problema, mal podía resolverse éste mediante la convocatoria de concursos libres y con un continuo clamoreo contra las arquitecturas anteriores.

En los concursos convocados se desechó todo lo que recordase o insinuase a una formación clásica, pero con el tremendo peligro que entraña para la unidad de criterio el juicio de un jurado que varía de continuo en su composición y que muchas veces no designa a los verdaderamente capaces de juzgar.

Desde luego hemos de decir, en descargo de los técnicos y de sus errores, que cuajada Italia de construcciones renacentistas, muy difíciles de superar, y casi suprimida la construcción de grandes iglesias a raíz de la unificación nacional, los arquitectos fascistas se encontraron con que no podían dedicar sus esfuerzos a edificios que exigieran una máxima dignidad. Realmente los dos edificios que exigieran una máxima dignidad. Realmente los dos problemas más hondos que se dejaban sentir en el Imperio eran los de la Enseñanza y el Sanitario, y todos sabemos el rígido carácter funcional que preside el programa de sus edificios representativos.

Otro factor psicológico que creemos influyó en el abandono total de las formas clásicas, fue el complejo de inferioridad que para los arquitectos italianos ha de representar el verse rodeados de creaciones insuperables, de plasmaciones en piedra que reflejan el genial alentar de los proteos renacentistas y romanos. Es humano, desde luego, este momentáneo desaliento del artista ante creaciones ajenas de

tipo genial o por lo menos perfecto, pero una sana y viril filosofía artística, secundada por la confianza en la propia personalidad y por el apoyo en una formación suficiente, debe apoyarle y no deprimirle. A juicio nuestro, la nueva arquitectura italiana hubiera emprendido su verdadero derrotero, si los encargados de crearla no hubieran pensado que los Grandes Maestros habían obtenido la máxima belleza posible con los elementos clásicos, dejándolos exhaustos, y que en vista de ello era inútil intentar superar sus creaciones o igualarlas no siendo mediante la copia servil. Este posible razonamiento, que influyó sin duda en las directrices que se trazaron, debió haber sido en realidad muy distinto y de este cariz: obtengamos la máxima belleza posible con los mismos o análogos elementos que los Grandes Maestros, pero por otro camino, que puede ser la modernización y estilización de su clasicismo, hasta conseguir fundirlo con las doctrinas que queremos representar. Fundida esta idea con las posibilidades de las modernas estructuras, hubiera dado lugar al nacimiento de un estilo neoclásico, que hubiera sido la creación más ajustada para expresar las ideas revolucionarias nacionales.

Consecuencia de todo lo anteriormente expuesto, fue el nacimiento de un estilo italiano racional, con influencias de decorado teatral surrealista y sin carácter verdaderamente arquitectónico. Triste consecuencia del divorcio entre una filosofía y su arte representativo, por no ahondar este último en las verdaderas raíces doctrinales de la primera.

Ni siquiera fue una arquitectura racionalista que proyectase los edificios prescindiendo de todo lo que no fuese necesidad material, pues vemos que el mismo tipo de prisma aterrazado sirve para el Sur de Italia y Norte de África, donde coincide aparentemente con las sencillas y míseras fachadas de tradición islámica que en las zonas lluviosas o en los climas fríos. Solamente la zona alpina, debido a la influencia de las construcciones suizas o austríacas en las montañas fronterizas, se libra de ver surgir en sus laderas una floración geométrica de helado de cemento.

Tampoco se preocuparon los técnicos italianos de la dignidad única que posee la piedra. Las fachadas son de cemento, con revocos y coloridos más o menos acertados. El cemento, que es la lepra de la buena arquitectura, tiene una misión clarísima de aglutinante y quiere emplearlo en aquello que no sea estructura, mezcla de asiento o a lo más en revestido de lienzos muy sujetos estéticamente por elementos pétreos, es lo mismo que llevar a vivir a un palacio renacentista o rococó, plagado de obras artísticas, a un pobre pastor cabrerizo de las Hurdes Extremeñas.

Sin la unidad fundamental de criterio y de espaldas a la tradición, se diluyen las ideas estéticas y se llega a conjuntos tan abigarrados y de elementos tan opuestos como en la Vía del Imperio, en Roma, en la que se han reunido el Coliseum, el Monumento a Víctor Manuel, el Palacio de Venecia y una casa de juventudes fascistas (no sabemos si llevada a la práctica, pues sólo conocemos su proyecto) de carácter ultramodernista. Estos cuatro puntos cardinales arquitectónicos: clasicismo, romano, renacentista, ramplonería decimonónica y funcionalismo, parecen marcar lo bueno y lo malo, lo efímero y lo eterno en las calidades arquitectónicas. Y sin embargo, la idea urbanística de revalorizar los conjuntos aumentando el número de puntos de vista es plausible (aunque la Vía sea de anchura exagerada), pero aun las ideas buenas necesitan una reglamentación, al menos de carácter nacional, para que den los frutos apetecidos. La falta de unidad de criterio en las construcciones inmediatas a los monumentos de la antigüedad romana hace pensar nuevamente en una admiración rencorosa de lo perfecto. Esta hipotética psicosis de inferioridad ante el pasado puede explicar el que los arquitectos italianos limitasen su estudio del clasicismo a la realización de maravillosas restauraciones, proyectadas no con el sentido vital de resurrección que debe guiar esta difícil faceta arquitectónica, sino con el doloroso afecto y la ternura sin esperanza con que se amortajan los restos de un familiar perdido para siempre.

Hacia 1932, agotadas prestamente las escasas posibilidades estéticas del funcionalismo, se notan síntomas de reacción. Cumplida la primera necesidad de escuelas y centros sanitarios que tanto se dejaba notar en Italia, se acometen programas de tipo más suntuoso y de mayores posibilidades arquitectónicas. La tradición cultural crea estadios y formas deportivos en los que apunta, a veces, un resurgir de antiguas ideas. En el Foro Mussolini se consigue un conjunto de gran belleza dentro de la máxima sencillez en la interpretación del espíritu clásico.

Pero es necesario llegar al saneamiento y redención del Agro Pontino, para que la idea de familia, hogar cristiano y amable y ansia de belleza cristalice en un neoclasicismo limitado a pocos técnicos. Se realizan obras como el Ayuntamiento de Littoria plenamente conseguidas, con viril y seca (más que sobria) traducción de los moldes clásicos y un empleo adecuado de los materiales nobles. El edificio más bello, y si se hubiera conseguido en él la supresión total de cierta reminiscencia racionalista, sería el tipo de lo que pudo ser la arquitectura italiana.

Es triste reconocer que la nación mejor preparada para crear una arquitectura moderna que estuviese apoyada en su sólida base artística, fue la que fracasó más rotundamente, sin duda por una falsa interpretación o por incomprensión de la ideología que se pretendía plasmar en formas bellas.

Eugenio d'Ors

Presentación de Rosario de Velasco, Segundo Salón de los Once, Madrid, 1944
Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid: Langa, 1963, 33-35

Muchas veces se me ha presentado como un problema el porqué la historia del arte no dispone para ninguna de sus cumbres de gloria, de un nombre de mujer. Los fastos de la poesía mencionan cierto número de creaciones memorables de femenina minerva [sic], desde las canciones de Safo hasta las sagas de Selma Lagerlöf; el saber científico recuerda a Hipatia, a la marquesa de Chatelet, a la señora Curie —de la cual no sabemos si exactamente inventó aquella fórmula atenuada del "principio de la razón suficiente", que se encuentra en el prólogo de las obras de su marido, y por lo cual yo daría veinte veces su peso en radio— ¿Por qué, pues, en aquel otro capítulo, hemos de contentarnos con saltar de los ojos de una vaca de Rosa Bonheur a los de gacela de Mme. Vigée-Lebrun o a los de su niña, que también está muy guapa? [...] Enemigo como soy de los determinismos sobre fundamentos materiales, prefiero aquí pensar que no se trata de una constante histórica, sino de un fenómeno histórico. Sin más explicación que la pura contingencia, con apertura de esperanzas a que, algún día, las cosas ocurran de otro modo.

A este día nos pareció, de pronto, llegar cuando, con entrada de caballo siciliano, que no de cebra circense, se presentó Rosario de Velasco en los oficiales certámenes; y allí fue cosa no ya de coser y cantar, sino de llegar, ver y vencer, lo de ganarse todos los triunfos y arramblar con los mejores lauros. Por excepción en aquellos, una juventud no contaminada se imponía. Los señores jurados no recomendaban ahora su matrícula-de-honor de la Escuela ni a la "discípula predilecta" del estudio del Excelentísimo Sr. D. Primera Medalla. Sino a una altiva ambición que, saltando tierras y siglos, iba a captar lecciones en los más grandes, en los Maestros de los Museos remotos; no en el Palacio de Cristal del Retiro ni en la calle de Alcalá núm. 13, ni siquiera en el Museo del Prado, donde tenía entonces representación muy menguada el género de pintura, que vino en seguida en preferir la joven pintora. Y que era la pintura del Humanismo. La de aquellos cincocentistas italianos severos, como Piero della Francesca o el Mantegna o la de esos novecentistas, biznietos suyos, herederos de su clásico gusto por la cumplida y recortada precisión de la humana figura, así Carlo Carrá o Mario Tozzi.

Claro es que esto ya nos alejaba de las seductoras ternuras, que nos ablandan al contemplar a la peque de la Vigée-Lebrun y hasta, más genéricamente, al prestigio de la forma infantil, que los antiguos no supieron nunca producir bien, ni siquiera en obras ya decadentes, como el Laocoonte; y que han excitado, en cambio, la predilección de la sensibilidad moderna, casi hasta límites de vicio. Si bien se mira, esta forma del niño se encuentra situada pictóricamente a mitad del camino que separa la "figura" del "paisaje". Y paisajes ya no los pintaba Rosario de Velasco nunca; sin esperar siquiera a que se hubiese formulado contra ellos la condenación, entre dantesca y chulesca, que una noche, a punto de la media, llevaron perentoriamente al café de Pombo los hermanos Gutiérrez-Solana. Ni retratos, ni nada que oliera a impresionismo, ni dinamismo", ni a "colorismo". Y a mórbida sensualidad mucho menos.

Lástima que un día cambiaran las cosas. Piero della Francesca vino a sentirse más Francesca del Piero; y no tardó otra peque, esta vez no llamada "mademoiselle" ni Lebrun ni Vigée, sino María del Mar Ferrerons Co, a lanzarse al regazo de donde ya se había alejado, a medias, la paleta. De aquí a que la mamá la retratase, no había más que un paso. Por otra parte, ello ocurría en Cataluña, donde los salmonetes y los arroces a la marinera y las sirenas de las costas azules cantan una arrulladora canción, donde todo naufraga en la comodidad lírica. Entre veladoras coqueluches y veladoras Noches de Reyes; entre sabrosos pajeles y fuertes picones; entre vernal natación y esquí enfermizo, entre deportistas y marchantes, entre las Damas negras y el Salón Parés, el arte de Rosario de Velasco ha podido atravesar un período turbio, del cual solo una sacudida era capaz de arrancarlo victoriosamente. Un curativo trauma se intentó, cuando, con ocasión del Certamen Internacional de Arte Sacro, que 1939 vio abrir en Victoria, vióse la pintora encomendada a la decoración de un baptisterio. Aquello, en verdad, fracasó: María del Mar no iba al colegio todavía.

Hoy, renacida confianza nos mueve a pensar que lo que el verano de 1939 no lograra, lo ha logrado el verano de 1943. La sacudida tomó esta vez forma triple. A los comienzos de la estación, la de un desengaño sufrido en la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde se acudiera con un envío, importante en tamaño, pero adolecido todavía de la debilidad, entre epicúrea y franciscana, por donde se había pecado, en toda su extensión, la época disoluta. Al promediar aquella, unos diálogos, removedores de ideas sanas, mientras adelantaba el dibujo de un cuerpo que se hubiera dicho salir de los frescos de Mategna, en los "Eremi ani" de Padua. Llegado octubre, una invitación de la Academia Breve, para figurar en este Salón de los Once, con el ruego, si no exigencia, de que la obra tuviese el carácter de pintura mural [...] Hela aquí en su fortuna parcial, con la subordinación del color a la arquitectura, tanto en el destino de la creación, como en el ritmo interior de la misma. Y con entronque con el trabajo de equipo, es decir, con la inmersión en un ambiente social, ciudadano —político, diríamos— que le saque del conformamiento familiar y vecinal, donde está la salvación de Rosario de Velasco. Y el renacimiento de la esperanza genérica de que una fuerte vocación de humanismo permita alguna vez la aparición de pintoras, que no deban ya encantarnos con el prestigio equívoco de la psicología de las nenas ni de la psicología de las vacas.

Rosario de Velasco
Ilustración para *Princesas del martirio* de Concha Espina, 1941

José Camón Aznar

"La exposición de Arte Italiano ofrece el espíritu de todos los clasicismo incorporados al sentido estructural de las formas modernas"
***ABC*, Madrid, 13 de junio de 1948, 20**

Gran fortuna la del arte italiano de hoy al haber sabido incorporar el espíritu de todos los clasicismos, al sobrio sentido estructural de las formas modernas. Es esta, quizá, la lección más destacada de esta memorable Exposición del arte italiano contemporáneo, en el Museo de Arte Moderno. Fuera de algunas desviaciones futuristas retardadas, como las que encarnan los lienzos aparatosos de Sassu y los planos tan intrascendentes de Guttuso, hay en este conjunto una como obsesión nobilísima de presentar las cosas en sus esquemas constructivos, en desecar colores y movimientos, dejando posar solo sobre el lienzo los valores esenciales. Preside la exposición un retrato femenino de Modigliani, que tiene algo de cisne y de Madonna sienesa. Delicado infinitamente, con todas las líneas y los colores cruzados como esos dedos que con tan inefable poesía se anudan sobre el regazo. A su lado, los patriarcas de la nueva pintura: Chirico y Carrá, —no es muy representativa la aportación de Chirico—. Faltan esos cuadros romanos con loggias, terrazas, perspectivas y marmóreas cabezas pintadas. Aunque se expone el hijo pródigo, con un robot articulado con opulenta mecánica, y a su lado un mancebo tan desvanecido y espectral como un ángel del Greco. Dos composiciones cubistas, de secos planos metafísicos, son escoltadas por otros cuadros de inerte línea académica. De Carrá impresiona el intimismo con que están pintadas esas marinas, reconcentradas, melancólicas, con unos azules oscuros y profundos. Una pensativa serenidad emana de estos cuadritos penetrantes. Los lienzos de Campigli nos presentan un magnífico resumen de su arte. Cierto que, este arte tan depurado en siglos y en conciencia del oficio, se agota en una sola obra. Campigli ha estilizado las formas en síntesis lineales y el color en tonos térreos, en arcillas murales, con sepias pompeyanos. De Pisis expone unos lienzos alados, recientes, donde el color se posa a penas con exactitud e inestabilidad de mariposa. Cuadros porosos y espirituales con los toques tan alejados y fragantes como las rosas de un rosal. Los óleos de Rosai, inspirados en Cézanne, son constructivos y simples, con un color de argentea sencillez. La excelente calidad de la pintura de Tozzi se manifiesta, sobre todo, en ese bodegón, de gran pincelada, que vitaliza todos los objetos. Unos paisajes de tímida simplicidad y de una poética concisión, forman el envío de este viejo maestro. A su lado, Sironi, nos muestra uno de los conjuntos más emotivos de esta Exposición. Aquí es elemento humano el que el pintor maneja en grandes masas dramáticas, con cuerpos formados por sombras que sostienen cabezas angustiadas. Se extiende un color de mórbida tonalidad que exalta a estos volúmenes tan expresionistas. La humanidad de Semeghini, por el contrario, está revestida de tonos angélicos, de una materia espumeante y rosada. La crasa pincelada de Carena adensa frutos y desnudos. A su lado, los bodegones de Morandi, se exhiben con un delgado y mental esquematismo de céreos tonos. Los desnudos de Casorati sostienen proyectos de volúmenes, teorías de la luz y de las líneas, conformando un cuerpo. Aludamos, por último, al misterio de los cuadros de Saetti, donde la tristeza del hombre se mezcla con las geometrías y el sentido arquitectónico de Zanini, con esas perspectivas de ciudades cristalizas y pasmadas como los fondos del Carpaccio.

Donde esta exposición alcanza su más alto nivel es en escultura. Admitamos aquí alguna de las obras más bellas de nuestro tiempo. Vayan todos nuestros elogios a la adquisición por el estado español de ese adolescente de Francesco Messina, tan enérgico, vivaz y refinado como una escultura de Donatello, con un modelado profundo y una nerviosa elegancia. Manzú es otro escultor que busca formas amplias y reprimidas, con la expresión iniciada y aflorante de sugestiones. Arturo Martín concibe con una grandiosidad que no atenúa, sin embargo, la blandura y tibieza de la epidermis. Sus cuerpos impetuosos aparecen arrebatados de grandes [...] con actitudes oferentes. Terminemos esta reseña ensalzando las figuras de Marino Marini, realizadas en una materia que parece oro y cal submarina, con unos volúmenes de redonda y fuerte masa, con esas mujeres esteatopigias como las Venus prehistóricas, reveladas en una forma de grávida potencia.

Giotto Zanini
Parma, 1948

Urbano Lugris
Berbés, 1943

4

La esencia estética de lo nacional: española, folklore y flamenco[1]

Idoia Murga Castro

Inmutables y aceptados, los estereotipos ligados al imaginario de "lo español" mostraron una poderosa presencia durante los años cuarenta en los relatos artísticos. Heredados del Romanticismo, definidos desde el otro lado de los Pirineos, estos pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro como una autorrepresentación, vinculada incluso a la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad y la vanguardia.
En ese conglomerado que conforma su imaginario, la asumida mirada decimonónica de *cármenes,* toreros y bandoleros que había conferido a "lo español" cualidades como la pasión, la violencia, la sensualidad, el heroísmo o el orgullo, encontró en la "española" su expresión más completa.
La introducción de la acción y su vinculación con lo escénico potenciaban más, si cabe, la difusión de tales construcciones culturales. Aportaban, por un lado, la verdad de lo corporal y su valor emotivo a través de la práctica en vivo y acercaban la memoria compartida por medio del recurso del folklore; por otro, la presencia de la ficción no permitía olvidar que se trataba de una puesta en escena, un producto prefijado cargado de significado acerca de lo que España "era".

El prestigioso pensador de la teoría poscolonial Homi Bhabha define el estereotipo como "una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está 'en su lugar', ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente".[2] Una ambivalencia que, en efecto, se traduce en las artes españolas de los años cuarenta de manera obsesiva. De esta forma, desde la Guerra Civil el estereotipo se empleó como arma de cohesión interna frente al "otro", un "otro" enemigo, contra el cual el imaginario respaldaba una causa y demostraba su legitimidad. Con esa inercia, en los años cuarenta "lo español" experimentó una doble proyección: dentro de España, como elemento de apropiación franquista, y fuera, como vínculo de resistencia y supervivencia en los distintos focos de acogida de los exiliados republicanos.

Entre las maniobras de legitimación de la dictadura franquista en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial destaca la celebración del festival *La Quinzaine de l'art espagnol*, que tuvo lugar en el París ocupado de 1942 gracias a la colaboración de la Galerie Charpentier, el Servicio Exterior de Falange Española y el gobierno colaboracionista.[3] Se trataba de una exposición de artistas (tanto afectos al régimen como exiliados en la capital gala), acompañada de cinco sesiones de danza española y flamenco y de un ciclo de conferencias, entre las que Gregorio Marañón dictó la titulada "El alma de España y el arte español". La convivencia de las artes plásticas, la danza, la música y la ciencia en un mismo espacio, subrayando una determinada imagen de España, evidenciaba, en plena guerra, la necesidad del fascismo por contrarrestar los grandes eventos culturales en los que la España republicana había sacado tanta ventaja y apuntalar unos apoyos internacionales todavía interesantes para el dictador.

1. Este texto se enmarca en el proyecto I+D+i: *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (MINECO, HAR2014-53871-P).

2. Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 91.

3. Idoia Murga Castro, "*La Quinzaine de l'art espagnol:* entre la Ocupación y el exilio", *Bulletin Hispanique*, Université Bordeaux Montaigne [en prensa].

De manera similar a Marañón, el avivado debate sobre la definición de la española y su papel en la percepción de la cultura española concentraron la atención de otros destacados académicos, intelectuales y creadores, muchos de ellos figuras clave de las artes y las letras de los años previos a la guerra. Así, por ejemplo, el historiador y crítico Melchor Fernández Almagro, que había frecuentado los círculos de Federico García Lorca y la Generación del 27, aprovechó el fallecimiento de Ignacio Zuloaga en 1945 (artista clave del régimen) y la consiguiente recuperación de la polémica "Cuestión Zuloaga" de raíz noventayochista para destacar la capacidad de su pintura de subrayar lo auténtico y difundir los valores hispanos. El cineasta y escritor Edgar Neville, por el contrario, consideraba que la española era solo una deformación, por lo que proponía la búsqueda de lo que de realidad cotidiana se encontraba en el estereotipo. Tal estrategia de depuración se llevó también al campo de lo popular y tradicional, en el que trabajaron expertos como Luis de Hoyos Sainz, entonces miembro del Instituto España y autor del *Manual de folklore* (1947), una obra a la que Cristóbal de Castro dedicó una reseña sobre su dignificación en *ABC*. En la misma línea, autores como el crítico taurino de *Arriba*, Celestino Espinosa, desde las páginas de *Vértice*, y el vanguardista bailaor Vicente Escudero en su libro *Mi baile,* vindicaron el flamenco y el arte "jondo" como aspectos inherentes a lo español, su postura, su dimensión y su autenticidad.

Asimismo, De Hoyos había advertido desde las páginas de *Escorial* de la necesidad de ampliar el empleo del concepto de folklore más allá de la música, los cantos y los bailes.[4] Fueron, no obstante, las canciones y danzas de procedencia popular las que lograron una presencia sin precedentes en el día a día de la posguerra española. Aunque el interés por su estudio y recopilación se remontaba a ciertas iniciativas institucionistas de principios del siglo XX, fue la Sección Femenina de Falange la que encabezó toda una maniobra de reapropiación a través de la fundación de Coros y Danzas en 1939, a partir de la iniciativa de su líder, Pilar Primo de Rivera. Arraigada en todos los puntos de la geografía española, esta organización potenció la práctica de los bailes folklóricos de cada región por medio de representaciones, concursos y giras. Como demostró Estrella Casero en su pionero estudio sobre Coros y Danzas, en su voluntad de hacer radicar las piezas en el pueblo, los elementos folklóricos sufrieron modificaciones y hasta reinvenciones en pro de una diversidad folklórica a veces artificial.[5] Asimismo, las coreografías (interpretadas exclusivamente por mujeres), al igual que sus atuendos, fueron adaptada al decoro acorde con la ideología nacionalcatolicista.

De este modo, la organización cumplía con una doble función: a nivel nacional, subrayaba la identidad rural bajo la ideología falangista y a nivel internacional, actuaba como instrumento de propaganda del franquismo, estrechando lazos con los "países amigos" durante la Segunda Guerra Mundial y, después, llevando a cabo una suerte de labor diplomática allá donde no alcanzaba la política exterior del dictador.[6] El relevante papel de Coros y Danzas como vehículo de transmisión de una determinada imagen de la España de Franco fue así

aprovechado por Falange en las giras realizadas tanto por la Alemania nazi (invitados por las Juventudes Hitlerianas), la Argentina peronista y el Portugal salazarista, como (con la ONU dándole la espalda) por Gran Bretaña, Francia, Chile, Venezuela, Puerto Rico, República Federal Alemana, Estados Unidos y un largo etcétera. El franquismo lograba de este modo el éxito de su exportación camuflado en los bailes, canciones y trajes de aquellas mujeres.

Tal proyección internacional de los grupos franquistas de danza española fue contrarrestada a lo largo de los años por la presencia del exilio republicano, que echó mano del estereotipo de "lo español" en sus iniciativas artísticas como una garantía de autenticidad y legitimidad a pesar de la distancia. Así, en todos los focos de refugiados, desde los círculos soviéticos a los teatros mexicanos y argentinos, pasando por los grupos europeos de niños de la guerra y los ballets establecidos en Estados Unidos, hubo espectáculos de danza española en sus distintas variantes, en los que intervinieron coreógrafos, compositores, escenógrafos, figurinistas e intérpretes exiliados.[7] Todas estas colaboraciones en el exilio, a través de un repertorio constituido en buena parte por la española, el folklore y el flamenco, revelan, al fin y al cabo, la posibilidad que ofrecía el espacio escénico de recrear pedacitos de esa España perdida, de llevar, aunque fuese temporalmente, al público "a casa". Así, el estereotipo, que podía resultar tan peligroso respaldado por el franquismo, se podía convertir también, en la otra orilla, en arma de resistencia frente al totalitarismo y al olvido.

4. Luis de Hoyos Sainz, "Lo que es el folklore y sus esencias", *Escorial*, n.º 52 (febrero 1945), 347-366.

5. Estrella Casero, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000), 83-103.

6. Véase la detallada investigación de Beatriz Martínez del Fresno, "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los *países amigos*. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)", en Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (Granada: Universidad de Granada, 2010), 357-406.

7. Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* (Madrid: CSIC, 2012).

Celestino Espinosa

"Lo flamenco"
Vértice, n.os 30-31, San Sebastián, marzo-abril 1940, 43

Porque me parece a tiempo en el reconstruir de autenticidades españolas en que estamos, y más aún, porque la reiteración de errores graves sobre la cosa, en sí y en su exégesis, bien merece que se le salga al paso, pensaba yo volver sobre este tema de "lo flamenco", cuando un festival andaluz en tablas madrileñas acaba de añadirle matices de oportunidad. Y digo volver sobre el tema, porque ya estuve en él antes de ahora.

Por cierto que entonces cité esta frase de Tomás Borrás: "Categoría esta de lo flamenco que si no se comprende por intuición, no hay modo de esquematizarla en unas definiciones". Decía al pie mi asentimiento y lo repito aquí, sin perjuicio de esta nueva glosa, con la que no pretendo ir hacia encuadres rígidos de la cuestión.

Prescindiendo de mil sugerencias del tema, que obligarían a sistematizar un estudio —aquí, por extenso, imposible—, quiero hablar hoy de su raíz. Y para evitar cuestiones previas, parto de dos afirmaciones innegables: primera, la realidad de lo flamenco, y segunda, su localización peninsular. Lo flamenco es, así, en principio, una postura española. Y, agrego, su línea general se refiere al conjunto de la vida.

El tipo medio de nuestra clase popular lleva en sí dos ingredientes esenciales: su natural clarividencia y su carencia de bagaje cultural, cuya consecución le resultó de hecho, secularmente, impracticable. El precipitado de ambos es esa posición enteriza y escueta del ser que posee, junto a claras nociones fundamentales, la consciencia de ese injusto remedo de la prohibición edénica: no sabrás más allá. Y este ser —espíritu en desierto, sed sin agua—, superior mentalmente a sus semejantes de otras latitudes, y por eso más infeliz, halla aquí, por fortuna, la compensación de felicidad de un clima geográfico-telúrico que le hace aceptar su desgracia sin caer en desesperaciones.

Le basta con su primaria adquisición para estar en el secreto y de vuelta, y sonríe. Sabe que es casi bastante para estar casi arriba la sensación densa y humana —semidivina— que tiene de sí, y guarda su línea. Encararse el misterio interior, guardando la línea de fuera, esto es lo popular español: señeramente serio en la gravedad castellana, donde la propia naturaleza permanece hermética y austera; sonriente y cambiante en la gracia meridional, donde la tierra es luminosa y benigna. Donde florece lo flamenco. Que como postura española de dignidad humana, de claridad de experiencia y de conservación del gesto, aflora no sólo en el tercer nivel social, sino en las clases media y alta, produciendo los tipos disconformes con el convencionalismo: dicción e injusticia. Conviene por esto decir en seguida que "lo flamenco", como zona espiritual sin deslinde, no debe confundirse —torpeza del miope nato— con lo gitano. Lo gitano —aunque de análoga raíz— es otra cosa: "lo cañí", troquel étnico, difuso en España dentro de lo flamenco. Y hasta pudiera ampliarse esto al fenómeno Madrid —la ciudad de todos, con todos los climas espirituales y meteorológicos—: "lo castizo", suburbio de lo flamenco a medio urbanizar.

Los caracteres de lo flamenco, reflejo fiel de la esencia descrita, son fáciles ahora de seguir. Procede a base de conceptos elementales, las pasiones: burlándose de las que deforman-como la vanidad y la avaricia —y aferrando las fundamentales como el amor—. Usa para ello de expresiones primarias: en sus instrumentos —guitarra o palillos— y en su elocución —puro romance de la copla, de imágenes directas (a semejanza de lo que sucede en el predio colindante de esa otra zona sentenciosa que es la paremiología)—. Y, finalmente, se muestra inexpugnable a lo barroco —sutilísimo tema para tiempo—, y no digamos ya su deshumanización como arte.

Por cierto, aquí, que para un esquema de correlación de lo clásico con las categorías flamencas antes esbozadas resulta anticipable, por bien claro, lo siguiente: lo castizo —bajo flamenco— produce "los caracoles", tocados de decadentismo urbano, lo flamenco, "el fandango", clasicismo campero; lo cañí, todo "lo jondo", el cante grande, que, aparte especies extinguidas, vive en varias aún, desde la seguiriya con toque hasta los cantes secos, sin son, del martinete —que es la saeta civil, como pudiéramos llamar a la saeta el martinete religioso—. Todo esto, con más la extrañación –el fuera de catálogo flamenco– de los cantos americanos tropicales, merece capítulo aparte.

Esos caracteres de lo flamenco, fáciles de advertir en el cante y hasta en el toque, no están —para el atento— menos claros en el baile: baile estricto y, por tanto, total, sin retornos selváticos a la manera de tantos remedos negroides de salón siglo XX, ni acrobacias eslavas que derivan a tablas de gimnasio o de circo. Los bailes flamencos no cuentan si no con el cuerpo sobre la tierra: esto, sí, con todo el cuerpo en pasión —que eso es baile—, con dignidad humana y claridad formal.

Por todas estas humanidad, dignidad y claridad esenciales y formales, que producen resultados de belleza y de arte resistentes al tiempo, el cante y el baile flamencos merecen no simple atención, sino cultivo. Que si un largo abandono les llevó a ese momento en que la ganga desprecia al mineral, éste ha sido fenómeno coetáneo del poeta tartaja de asilo, del músico de clínica y del pintor de manicomio. Y el remedio de todos esos casos análogos no puede consistir en lapidar la disciplina, sino en fallar el lazareto del degenerado o el ostracismo del suplantador.

Desconocer todo esto es propio solamente de los terribles semicultos, a quienes falla siempre, por atrofia, el decisivo sésamo de la cultura, que es la comprensión. Y tratar de raer lo flamenco —sentido de dignidad humana del indotado español— por puros melindres y dengues, catalogándolo como espécimen de tipo

inferior, es un error indisculpable. De momento, centrar a nuestro pueblo en ese clima de purezas estéticas elementales será siempre mejor que derivarlo hacia el tango, hacia el cuplé canalla, hacia el trascoro de la revistilla o hacia el danzón chulángano, de pantalón chanchullo y de pelo ondulado, que son la verdadera lepra urbana, la fruta de ceniza de un mundo hecho asfaltites.

No queramos, en aras de una pretendida educación colectiva, desecar un tan hondo venero de nuestras artes populares —bien lo ha visto la O. J. para escarmiento de remilgados envenenadores—. Recordemos aquella seca esponja con que quiso el marxismo rellenar la cabeza del "proletario consciente" y mansueto. Nada hay tan lejano del pueblo —castizo, flamenco o cañí— como aquel horrendo y despintado populacho, que ajeno a todo instituto de armonía y esterilizado por sus propios bestiarios perdió hasta el sentido artesano gremial. ¡Nada más infrahumano —ni más antiflamenco— que aquel simio sociólogo y chequista!

Gregorio Marañón

"El alma de España y del arte español"
Manuscrito inédito de la conferencia dictada durante *La Quinzaine de l'art espagnol*, París, 1942
(Fonds Galerie Charpentier, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París)

I.
Este París, alambique donde se destila el espíritu del mundo —hoy, como ayer y como mañana— va a presenciar una nueva Exposición de Arte Español. Cuando el mundo se dispone a rehacerse, está bien que multiplique sus esfuerzos para conocerse mejor. ¿Y de qué modo más seguro que a través del Arte? El arte posee el verdadero, el universal y eterno lenguaje diplomático. Gracias a él, dos pueblos que se desconocen pueden entenderse hasta lo más recóndito de su alma. Su capacidad cordial es infinita. Lo que la pasión política o la guerra desgarran, lo puede coser el arte, con sus manos aladas, con su aguja y su hilo sutiles e invisibles.

Claro es que el arte español es ya conocido, sobradamente, en París. Durante más de un siglo no se ha desperdiciado la ocasión de hacerlo, en exposiciones solemnes o en la convivencia de nuestros artistas en Francia. Son excepcionales los grandes artistas de la época moderna —a partir de Goya— que no hayan habitado largamente en Francia, y algunos, ha sido aquí donde han logrado su perfección y su renombre. Pero en el arte, lo más interesante está siempre por decir y en esto estriba su inmortalidad.

Del arte español —de su arte popular, de su música, de su pintura y escultura, de su literatura— hay muchos aspectos que son desconocidos más allá de nuestras fronteras. Esto ocurre en todos los países; pero sobre todo en los de vida principalmente interior como es España.

II.
Es esta la característica de los pueblos mediterráneos, pueblos que engañan al viajero; porque como viven en las calles y hablan con frecuencia a gritos, dan la impresión de que basta verlos y oírlos para saber todos sus secretos. Y, en realidad, el gesto excesivo es, en ellos, tan sólo una fórmula cristalizada a través de las generaciones, en la que disimulan su profunda y delicada vida interior.

Esta desproporción entre el gesto y el alma es propia de todas las razas complejas; y las razas mediterráneas son prototipo de complejidad. Complejidad no latina, como a la ligera se repite; sino latina y otras muchas cosas, que, a veces, cuentan mucho más que la latinidad. Estas otras cosas son el Oriente, que vierte en el Mediterráneo lo más puro de su alma, ya directamente, ya a través de Grecia o de los pueblos del Norte de África. Y también una parte genuina del continente africano. Y, en fin, en lo que tiene de autóctona España; es decir, lo celtibérico, una de cuyas vertientes desemboca también, por la cuenca del Ebro, en el mar azul.

Estos pueblos, hijos de mezclas que han alcanzado ya, en el curso de los siglos, su equilibrio permanente, son inaptas para dominar. Su triunfo material es siempre pasajero. Pero su alma es eterna. Cuando todo a su alrededor se ha hundido, su alma sigue ardiendo y sirve, indefectiblemente, para encender las almas nuevas. Este es también el destino de España. Y nada lo demuestra como la trayectoria de su arte.

III.
El arte español, que ha resistido a todas las vicisitudes de nuestra historia y que, en realidad, constituye lo mejor de nuestra historia, tienen un sentido no siempre fácil de percibir. Muchos franceses lo conocen muy bien. No hablo sólo de los grandes espíritus que se han ocupado del arte español sino de muchos otros que nunca han escrito sobre España. Durante muchos años he acompañado a muchos de ellos en sus viajes al corazón de la Península y sé que conocen bien sus inefables caminos. Pero otros muchos no han podido percibir otra cosa que el gesto apasionado y superficial. Para muchos extranjeros —y también para no pocos españoles— España es un país apasionado y extremista, alegre hasta la inconsciencia o lúgubre hasta la desesperación; el país del sol, como dicen los anuncios del turismo y el país de la Inquisición, como dicen los Manuales de Historia. El país de las corridas de toros, donde entre sol y gritos de alegría, se hace sufrir a los caballos y a los toros, y sobre todo, los toreros que son, entre todos los seres vivos que toman parte en la fiesta, los más dignos de compasión. No poco han contribuido muchos artistas a esta visión superficial de España. Y, sin embargo, todo esto, que es en parte verdad, no da una idea exacta de España. Porque la alegría y la tristeza de España, son sólo gestos de su verdadero carácter, que es la gravedad.

A un gran maestro español, uno de los más finos conocedores del alma de nuestro pueblo, le preguntó uno de sus discípulos en un atardecer de verano, desde el camino de Guadarrama, con la llanura de Castilla —a la vez radiante y melancólica— tendida a los pies: "La vida es alegre o triste?". Y el maestro contestó: "La vida es, tan sólo, seria". Pensaba sin duda en España y en el arte español. A su patria, la tenía presente en cada uno de sus pensamientos; del arte español fue, tal vez, su más agudo crítico.

IV.
Lo característico del español, hecho con el precipitado de las razas diversas, es, en efecto, la gravedad. Ningún pueblo ha tomado más en serio que él la Historia; y esto explica, a la vez, su gloria y sus desventuras. El Rey representativo de España, en su hora más representativa, es Felipe II, al que ya es hora de juzgar en serio, es decir sin frivolidad. La frivolidad ha sido el pecado mortal de los historiadores del siglo XIX. Felipe II no fue cruel ni ninguna de las cosas que de él se han dicho. Fue sencillamente el Rey grave —quizá, por eso, poco simpático— de un pueblo grave [...]

Esta gravedad mediterránea —y no latina— que en el español llega a su más alto grado, nace de su sentido trascendente de la eternidad. De aquí su desprecio por la vida mortal y su naturalidad ante la muerte; y por lo tanto, la equivalente complacencia con que se entrega lo mismo a la alegría que al dolor. Esta alegría y este dolor extremos, a las veces frenéticos, son lo que del español se ve desde lejos; como las agujas de una catedral remota; pero al acercarnos se descubre la ancha nave, grave, llena de dimensiones profundas e ignoradas, poblada de posibilidades que no se sabe nunca cuáles serán.

De aquí también su aparente indiferencia ante lo que se llama progreso material. El español acepta el progreso y goza de él cuando lo tiene a la mano. Pero le da su justo valor, de espejismo del progreso verdadero, que no está en el porvenir ni en el pasado, sino en lo eterno. El español está admirablemente dotado para la ciencia. Todos los que le conocen bien, lo saben. No hace mucho oía yo esto de labios de un ilustre científico francés, a cuyo lado han trabajado no pocos españoles, esparcidos hoy por las universidades de España; y ahora, helas! también por las universidades del mundo [...]

V.
[...] El arte propende a la creación de formas definitivas, de algo que aspira, en sí mismo, a la inmortalidad. No como los progresos de la ciencia, que la humanidad entera asimila; y el uso común los convierte en patrimonio anónimo de la masa. Para los que van en automóvil o hablan por teléfono, no hay un alma individual, con su nombre, detrás de estos inventos [...]

Todo el gran arte español está impregnado de esta gravedad llena de aspiración a lo trascendente. En cierto modo, por eso, el arte español ha absorbido una gran parte de las posibilidades científicas de nuestro genio. No tienen duda que la sublime sencillez de Zurbarán —el más español de todos nuestros pintores; al que la muerte privó del gran libro que sobre él preparaba Barrés— es un coloquio místico, como los de San Juan de la Cruz o Santa Teresa, lleno del mismo patético temblor del alma, en su última esencia científico, de estos dos Santos [...]

El artista español puede representar lo feo; como los monstruos de Velázquez; o lo horrible, como las llagas de los leprosos de Murillo o los cadáveres corruptos de Valdés Leal. Pero nada de esto es triste, porque está lleno de esperanza [...]

Lo mismo en el arte popular. Gravedad siempre, bajo la apariencia del dolor y del contento ruidosos. Es grave hasta el cante y el baile flamenco, obra maestra de la mediterraneidad, cuya completa comprensión requiere largo aprendizaje, en noches de insomnio y desventura. Ni sus coplas, en que se habla de sangre y de muertos producen tristeza ni los giros graciosos de las faldas de colores, inducen al frenesí. Dejan —esto es todo— el espíritu grave. Porque son la voz y el ritmo de un alma lejana y múltiple, que llega hasta nosotros después de atravesar por la vida de muchos pueblos; después de haber visto muchas noches negras y de saber que, al fin, viene siempre el amanecer.

VI.
Esta España grave es la que ahora se va a presentar de nuevo en París. Esta España que toma las cosas en serio; y por eso es desinteresada y a veces, desgraciada; pero siempre nueva. En la gravedad está lo imprevisto, porque lo que cambia no es lo grave sino todo lo demás.

He aquí la razón de que el español no sea nunca completamente feliz —es el país donde hay menos suicidios—; y de que el espectador de España no se aburra jamás.

Melchor Fernández Almagro

"Zuloaga y la 'española'"
***ABC*, Madrid, 4 de noviembre de 1945, 3**

Acaba de morir uno de los más grandes pintores españoles: Ignacio Zuloaga, quien, además de ser un maestro en el arte técnico de la pintura, poseía una honda cultura y agudo sentido crítico, que sabía siempre enredar a sus pinceles finas alusiones al alma de los modelos, fueran estos hombres o cosas. Todo cuadro de Zuloaga, a más de encarnar sobre la individualidad perecedera un arquetipo, significaba una opinión o un juicio sobre nuestra Patria, generalmente amargo y pesimista, a través

Ignacio Zuloaga
Mi familia, 1937

del cual trascendía aquel lamento común a la generación del 98, a la cual perteneció: "nos duele España".

Nos referimos, al hablar de un juicio sobre nuestro país, a cierto españolismo que rebosaba en las obras del maestro, algo caricatural, hecho con viejas esencias clásicas, mezclado a interpretaciones literarias, que algunos han clasificado de *española*, y con esto nada querrá decir en realidad peyorativo, a mi manera de entender, pues, por el contrario, creo que la *española* no constituye censura ni animadversión a nuestras cosas, y por ello yo desposeo a esa palabra de todo sentido adverso, sino que significa simplemente una manera especial o ángulo visual para mirarnos desde fuera a modo de estilización de nuestra España, o espejo cóncavo que deforma voluntariamente la realidad, la cual visión, si aparece desarrollada con talento más bien nos favorece que nos perjudica, como un jarifo cartel muy decorativo que invitara a profundizar en nuestros valores sólidos y permanentes.

La *española* nació con la admiración de varios escritores franceses por la tierra hispánica, en la hora arrebatada y estremecida del romanticismo. El afán de lo pintoresco que alentaba a la literatura francesa de mediados del siglo XIX forzó las estampas españolas de Alejandro Dumas, de Teófilo Gautier y de Próspero Mérimée, entre otros literatos galos de menor fuste y nombradía de los que por entonces nos visitaron y sobre nosotros fantasearon de lo lindo. El último de los citados, por sus gratas estancias en España y acendrada amistad, hacia los años de la primera mitad del siglo XIX, tanto con la condesa de Montijo como con sus hijas Paca, luego duquesa de Alba, y Eugenia, Emperatriz de los franceses después, mostró atención preferente hacia nuestra vida, provisto de datos inéditos, aunque sobre ellos bordara imaginativos arrequives, Mérimée habitó diferentes veces en Madrid, antes y después de que se proclamara el segundo Imperio francés, fuera en el viejo palacio de Ariza, en la plaza del Ángel, o en la señorial quinta de Los Carabancheles, invitado por la Montijo, propietaria de aquellas fincas.

La novela *Carmen* se fraguó sobre auténticos relatos de bandidos y de gitanos, muy corrientes por entonces en la existencia española cuando José María *el Tempranillo* campaba por las serranías de Córdoba y Sevilla, donde tenían las casas de Guzmán y Portocarrero grandes cortijadas.

No creo yo que hubiera desdén ni enemiga alguna contra nosotros, sino todo lo contrario, en aquellas plumas desbordadas, que, al pretender exponer típico colorismo de un medio exótico, lo dotaban arbitrariamente con desorbitados caracteres, seguramente sin intención, sino de manera inconsciente, porque, a través de sus mentalidades norteñas, el panorama español había de presentárseles muy diferentemente a como este aparecía ante los ojos nacionales. El sol andaluz tenía necesariamente que cegar la vista material y espiritual de quienes estaban acostumbrados a contemplar los suaves paisajes de la isla de Francia, velados por dulces y azuladas neblinas. Por eso, fondos y personajes hispánicos adquirían en las páginas de allende el Pirineo una exuberancia refulgente y pasional, que, aunque nosotros tachemos de falsificada, encierra en sí cierto reflejo de la verdad, una realidad de interpretación, transformada y vestida por el arte. Los amores violentos, la navaja en la liga, los jacarandosos bandidos y las majas de *ballet,* los toreros inventados. ¿En qué nos perjudican?

A través de la *española*, en la cual, dentro de un sentido general, podemos incluir al mundo zuloaguesco de lidiadores, curas, monjas, procesiones, mendigos y paisajes pétreos de encinas atormentadas y ciudades fantasmales, se vislumbran los tipos auténticos, sin trampa ni cartón, de nuestros gloriosos siglos pasados: hampones, inquisidores, soldados de Flandes, dueñas, pícaros, aventureros, conquistadores... El oro en barras de la raza y también su escoria.

A mi modo de ver, y lo escribo con acento de ardiente elogio, en toda la obra colosal de Ignacio Zuloaga vibra una magnífica *española*, donde un cerebro extraordinario de pintor, llegado al dominio magistral de su arte, acrisoló los más altos valores hispanos, dándoles una versión moderna, agudizada, por medio de deformación artística, que el arte, en fin de cuentas, no es sino transfiguración de la realidad en belleza, puro espíritu y no materia.

Es verdaderamente deplorable la rapidez y profundidad con que se esparcen y echan raíces los tópicos y los lugares comunes.

Edgar Neville

"Española"
***ABC*, Madrid, 1 de julio de 1947, 7**

Cuando hace treinta o cuarenta años presentaban en una revista de París un cuadro español, en que unos toreros, caprichosamente vestidos, perseguían a puñaladas a unas andaluzas colgadas de una mantilla y con una rosa en la boca, la gente reía y se llamaba eso española. Más tarde, Hollywood nos envió las primeras españoladas fotografiadas, dándonos la impresión que tenían de España, recibida por banda y retruque desde Méjico y Centroamérica. Para aquellos pioneros de la cinematografía, España era un país con una arquitectura italiana en que las mujeres llevaban flotando, sujeta de la nuca, una mantilla como si fueran locomotoras; los hombres iban vestidos o de bandoleros o de "toreadores" y las pasiones eran

violentas (en eso no andan tan descaminados) y pasaban de la riña a la puñalada entre los galanes, a la canción sentimental que entonaba un torero ante la reja de su Carmen alícuota correspondientes. Eso se llama también, y con razón, españolada.

Ponemos en solfa todo lo que hay de original y auténtico en nuestro suelo y al poco tiempo descubrimos que todo ello gusta en su región, pero que sólo hay una cosa universal, una cosa no solamente internacional, sino interregional, que es lo andaluz. El cante, más o menos flamenco, el baile, las costumbres, el acento. De esto ya teníamos una idea con los toreros, ya que por más que se toree mejor en Madrid que en muchas ferias andaluzas, por más que haya toreros de Pamplona, Valencia y Barcelona, por más que lleguen toros de Extremadura, Castilla y Salamanca, la fiesta del toreo es esencialmente andaluza, y hasta el torero navarro llevará al poco tiempo de profesión un leve ceceo andaluz, y en Madrid mismo se hablará con acento en los cuarteles generales de los toreros de invierno, en las calles de La Victoria y de la Cruz, en la vera del Lyon D'Or.

La españolada no es ni ha sido nunca la realidad española, porque entonces lo mismo sería española un torero subiendo a su coche para ir a torear que un mozo navarro cantando a gritos la jota frente a las pocholas. Todo esto podría llamarse española, y no lo es porque es auténtico. Lo que sería española, en todo caso, es la deformación de todo esto, o sea, que los mozos navarros deformasen su jota y la convirtieran en una canción francesa y la entonasen encima de un barril rodeado de andaluzas con mantilla; y que el torero se marchase a pie a torear vestido de luces con botas de elástico y medias negras, pasando ante los transeúntes como si tal cosa y recibiendo plácemes y puros de todo el mundo, y que, luego, en el ruedo, después de matar un toro, cantara una canción con el pie encima de su víctima. Esto sería la española, pero lo que no lo es nunca es el reflejo de la realidad cuando no se hace nada más que llevar al teatro, al libro, a la pantalla lo que sucede diariamente y lo que comprobamos todos los días: que hay toreros y mocitas que hablan con acento; que, cuando montan a caballo, no lo hacen vestidos a la inglesa, sino con el traje andaluz; que derriban becerros y luego los tientan; que torean, que son supersticiosos y que los que torean mal y tienen miedo fracasan, y que, en cambio, los que tienen valor y genio se hacen millonarios; que, cuando son millonarios, tienen todo lo que trae consigo ese hecho tan meritorio, o sea, el amor de las mujeres y la admiración de los hombres, etcétera, etc. Todo esto no es española, sino realidad. Pero habremos de estudiar hasta dónde no es española la vida española auténtica, hasta qué punto no es española la Semana Santa y las Ferias de Sevilla, las maravillosas procesiones de los pueblecitos de la montaña de Málaga y los hechos pintoresquísimos que suceden aquí y allá en los pueblos castellanos y del Norte.

Todas estas cosas se desarrollan hoy como en la época de Merimée y de Dumas; si se llevaran a la pantalla, la gente diría que son españoladas, o sea, denominación con que se cataloga lo español cuando las cosas ocurren en Castilla; se diría que es la España negra... Pues bien, no hay que buscarle apelativos a la realidad: se puede llamar española a lo que falsea y deforma la realidad española, pero jamás a lo que es auténtico y hay que saber aceptar que aquí no somos gente tranquila y demasiado apacible, y que nuestra reacción tiene generalmente un tono violento, y es natural que, cuando se traduce literaria o dramáticamente, conserva esa condición. Por eso no sería malo el revisar un poco esa denominación de española para todo lo que es andaluz, aunque no tenga la menor deformación, aunque sea sencillamente el fiel reflejo de la realidad, pintoresca, pero fiel y auténtica, de nuestra región más bella.

Vicente Escudero

"Arte 'jondo'"
Mi baile, Barcelona: Montaner y Simón, 1947, 35-38

He hablado del arte flamenco y de sus orígenes, pero hay todavía un arte más profundo en el que sólo la parte más pura del flamenco está incluida, y no sólo del baile, sino también del cante y la guitarra. De él se derivan todas las manifestaciones de categoría menor que existen en lo gitano. Cabe preguntar: ¿qué es pues, arte "jondo"?... Arte profundo, hondo, con esa soberana dimensión de la hondura, de la profundidad que existe en todo el universo... Sin embargo, lo "jondo" no se da sino en España, con exclusividad absoluta. Por un puro misterio vino toda su maravillosa atracción a concentrarse en nuestra tierra.

¿Cómo vino y porqué [sic] quedó aquí? Esta es la raíz de su misterio. ¿Cómo se siente y cómo emociona hasta el punto de llegar a "tirar pellincos" [sic] que hacen daño?...
He ahí lo "jondo".

Ese dolor íntimo y característico lo dan las notas de la guitarra y las modulaciones del "cantaor", sobre todo en la "seguiriya gitana", a condición de que esté bien dicha, porque es preciso decirla mejor que cantarla.

Así lo hicieron sus grandes maestros Silverio y Manuel Torres.

Los satélites de la "seguiriya gitana", como las "serranas" y los "martinetes" y, dentro de otro compás, la "soleá", el "polo" y la "caña", están dentro del cante "jondo" aunque para mí son inferiores. Sólo la "seguiriya" es un arte de pureza tan singular

José Gutiérrez Solana
Autorretrato con muñecas, 1943

que, escuchándola con devoción y constancia, llega a purificar el alma lo mismo que si se tratara de una práctica religiosa.

La "seguiriya" nos vino con los gitanos del Indostán. Pero este arte "jondo" se transformó y evolucionó entre nosotros antes de adquirir esa sobriedad y ese dramatismo que le caracterizan. Con la "seguiriya", la guitarra y el cante no pueden utilizarse acrobacias y fantasías. El baile tampoco admite frivolidades ni florituras. Si se baila la "seguiriya" hay que hacerlo con el corazón y sin respirar. O, mejor aún, ha de ser el propio corazón el que no permita que se respire. Sólo de esta forma sería yo, por ejemplo, capaz de bailar en un templo sin profanarle. Hasta parece que el sonido rítmico y grave de las cuerdas obliga a recurrir a la liturgia.

Como nadie hasta ahora se había decidido a bailar la "seguiriya", yo tampoco me atrevía, temiendo cometer un sacrilegio. Mas a fuerza de meditación y estudio comprendí que era labor que merecía emprenderse, pero respetando la técnica rítmica, evocando el origen y expresando en la danza la emoción y el sentimiento del cante y la guitarra, fundiendo su espíritu con la plástica arquitectónica.

Más tarde pensé incluso en hacer de ella un "ballet", lo que aún no he llegado a realizar. El guión que planeé para ello era el siguiente.

Decorado: un fondo de un simbolismo casi invisible, que resuma la tragedia gitana. A un lado de la escena, más que verse, se presienten un guitarrista y una "cantaora" que "dicen" la "seguiriya". Un grupo de sombras atraviesa la escena. Vuelven a aparecer en actitudes diferentes, todas ellas de una rapidez dramática. Salgo yo que soy la representación del cante y de las sombras y empiezo a bailar. Al final de la danza vuelven a aparecer las sombras por todos los lados. Yo, ajeno a ellas, continúo impávido mi baile como si no las hubiera visto. Estas sombras darán la impresión de sonámbulos místicos. Liturgia fantástica... visiones de tragedia... Es decir, todo lo que tiene dentro la "seguiriya" y lo que hay detrás de ella, que es preciso sacar o ponerlo delante.

Esto es la interpretación coreográfica.

Volviendo al cante, como ya he referido, existen en él varios estilos y diferentes compases de arte "jondo", pero en el baile hasta que yo me decidí a crear la "seguiriya" no había existido nunca, pues ni el "zapateado" ni las "alegrías" son bailes "jondos", y no pasan de la categoría de "bailes grandes". La "soleá", que en el cante está considerada como "jondo", al interpretarse como baile no pasa de una mala caricatura de las "Alegrías", en la que el bailarín o bailarina se pasan la mayor parte del tiempo como si llamasen a una puerta, con ese tan... tan... tan... de ritual pegado a golpe seco, con un pie o con los dos sobre el tablado, y con más hambre de técnica que un maestro de escuela de "jaripen".

Y hablando de la técnica de los pies y de la falta que de ella tienen muchos, tengo que decir que a éstos se les ha llamado siempre "cojos", porque los pasos, para ser perfectos, deben ejecutarse todos repitiendo el redoble, arrancando primero con un pie y después con el otro. Esta técnica es tan necesaria, que sin ella no puede haber arte "jondo" ni de ninguna clase; y esto lo digo yo que soy un técnico respecto a los aficionados de ocasión, que precisamente por no entender tratan de defender lo contrario.

¿Qué puede haber de "jondo" en los bailes chicos?

Pues ni un pelo, como no sea para los de su casa, "jondo casero" para una familia que tenga tan poco sentido de la sobriedad que llegue a emocionarse con esos bailarines, tan poco sobrios como ellos, que no saben hacer más que "monerías" retorciéndose y haciendo muecas con la cara.

Menos bromas, señores, que el arte "jondo" es una cosa muy seria.

Cristóbal de Castro

"El "folk-lore" y la España inédita"
***ABC*, Madrid, 15 de junio de 1948, 3**

A la misma hora en que un "Folk-lore" de españolada, complicado con operetas vienesas y "ballets" rusos, encubre con el pabellón popular su averiada mercancía, la aparición del "Folk-lore" puro, sin extranjerías ni supercherías, descubre la vida genuina, auténtica, tradicional, del pueblo español, en el preciso instante en que el "Manual de folklore", del eminente etnólogo Luis de Hoyos Sainz, asistido de su ilustre hija Nieves de Hoyos Sancho, difunde por España los métodos depuradores, con los motivos, símbolos y estilos del carácter español y de sus fiestas regionales, de la otra orilla del Atlántico, la expedición de "Cantos y Danzas" es aclamada y coreada con fervor por las multitudes argentinas.

Y en tanto los turbios espectáculos de españoladas, supercherías y extranjerías, se debatían en el vacío más horrendo, las "Canciones y Danzas" tenían siempre sus depurados espectáculos rebosantes.

En el "Manual del folklore", cada capítulo es una estampa de museo, orlada de una bibliografía, y cada bibliografía, un archivo

Martín Santos Yubero
Sin título, 1940

de manuscritos en fotocopias. Cuanto al texto, baste decir que los autores aportan un caudal de investigaciones directas o bien utilizan las de corresponsales científicos, literarios y artísticos, residentes hasta en los pueblos más recónditos. En cuanto a las ilustraciones, se cotejan de esta manera específica: "Figura 1; Auténtica representación de una pareja de Cuenca"; –"Figura 2: Falsa interpretación de una mujer de Ávila...". Después, la lectura se remonta a los mitos, cultos y creencias, a las magias y brujerías, con sus fascinaciones y supersticiones, maleficios y amuletos, que nos llevan, de asombro en asombro, al conocer "la España inédita...". Luego estudia el "Manual" el sentimiento y su expresión en la literatura popular; cuentos, refranes, acertijos, canciones, danzas, fiestas, juegos, caza, pesca, labranza, cocina, trajes, tocados, en sus modalidades consuetudinarias, geográficas y antropológicas, esto es, de la Tierra y del Hombre.

A continuación analiza las modalidades folklóricas en los oficios, artes e industrias populares: cerámica, alfarería, vidrio, telares, tintorería, orfebrería, para cerrar con "la actualización de lo etnográfico y lo folklórico; esto es, con el artesanado y el empleo de las horas libres".

En el documento juicioso y ponderado "Manual de Folk-lore", breviario y aun evangeliario de la vida popular, no se entiende el pueblo en el sentido político, vinculado exclusivamente a la clase pobre o proletaria, pues precisamente en España no pueden incluirse en tal ficha a las enormes masas numéricas de campesinos y artesanos que representan típicamente al pueblo".

"Para conservar la pureza de lo popular —glosa concretamente Luis de Hoyos—, es preciso no confundirlo con lo proletario y en ningún caso con lo pordiosero de condición económica, y menos aun con lo picaresco, en los bajos fondos del hampa".

Aquí reside "el hecho diferencial" entre el "Folk-lore" de españolada, complicado con operetas vienesas y "ballets" rusos, y el "Folk-lore" puro, sin supercherías ni extranjerías, cuya misión es exaltar la vida genuina, auténtica, tradicional, entrañable en las patrias chicas, para fundirlas en el himno único de la Patria grande.

Pilar Primo de Rivera

"Delegación Nacional de la Sección Femenina. Circular núm. 222"
Pilar Primo de Rivera. Discursos, circulares, escritos
Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1950, 273-274

Camarada: Conseguida ya por la Sección Femenina una orientación clara en lo que se refiere a la enseñanza musical de nuestras afiliadas y más particularmente en el orden folklórico, no puede limitarse nuestra labor a la sola exhibición anual de los grupos de coros y danzas, aunque éste lleve consigo casi la continuidad de una labor permanente por razón de los ensayos que hay que realizar para presentarse al concurso, y una demostración magnífica de nuestras maravillosas esencias españolas.

La Falange tiene que aspirar cada vez a una mayor perfección y, por lo tanto, nuestra labor folklórica la orientaréis desde ahora, además de como se viene haciendo, en el sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo.

Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, día del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando hasta llegar si fuera posible a establecerlo como costumbre para todos los domingos.

Bien entendido que sólo esto debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos.

Por esta misma razón tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su *propia región* o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusionismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera del ambiente y del carácter de la región.

Para la organización de lo que aquí se os indica tendréis muy en cuenta la segunda parte de la circular 206.

De esta manera podían también irse desterrando, sobre todo en algunos pueblos, los bailes modernos, tan poco a propósito para el ambiente rural.

Por Dios, España y su Revolución Nacionalsindicalista.
Madrid, 10 de marzo de 1944.
La Delegada Nacional, *Pilar Primo de Rivera.*
Saludo a Franco. ¡Arriba España!
Camarada Delegada Provincial de la Sección Femenina.

Nicolás Muller
Semana Santa (Cuenca), 1950

Nicolás Muller
Serrano en traje de procesión (Cuenca), 1948

5

Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo

María Rosón

"Lo femenino y la Falange", discurso que José Antonio Primo de Rivera pronunció en San Benito (Badajoz) el 28 octubre de 1935, es un escrito clave para entender cómo el falangismo concibió la feminidad. Por ello, fue uno de los textos fundacionales de la Sección Femenina de Falange creada en 1934 y única organización dedicada a la formación, la movilización y el encuadramiento de las mujeres durante la dictadura. En este discurso José Antonio exponía la profunda afinidad que, en su opinión, existía entre la mujer y la Falange, hasta el punto de exhortar a los hombres a la feminidad en estos términos: "Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es sobre todo vuestra. Ojalá lleguemos [los hombres] en ella a tanta altura, ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis considerarnos ¡hombres!".[1] En estas palabras quedaba recogida la profunda ambivalencia, si no contradicción, que caracterizó a los discursos y las prácticas de la Sección Femenina, pues la abnegación se entendió a través de una retórica militar como un servicio y una entrega, lo que permitió respaldar el activismo femenino falangista de los mandos de la organización.[2] Las dirigentes, que por decreto debían ser solteras y sin hijos, gozaron de cierta capacidad de acción y decisión en la arena pública. Al tiempo, la abnegación también significó sumisión, lo que en la sociedad franquista, extremamente patriarcal, significaba ocupar una posición inferior a los hombres, fundamentada en el hogar y la maternidad, en definitiva, en la sumisión doméstica.

Para albergar la escuela de mandos de la organización, fundamentalmente mujeres pertenecientes a clases acomodadas y urbanas, se decidió "resucitar" el castillo de La Mota, en Medina del Campo, un lugar a caballo entre la ciudad y el campo. El verbo "resucitar" fue el que se utilizó en el folleto *La Sección Femenina del S.E.U. en Castillo de la Mota*, publicación que en 1942 informaba sobre los primeros cursos celebrados en el castillo tras su reconstrucción. Se eligió este enclave por varios motivos significativos: emplazado en el corazón de la meseta castellana había pertenecido en 1475 a Isabel la Católica (principal modelo y referente histórico de la organización junto a Teresa de Jesús). Además, la tipología resultaba perfecta pues era una fortificación, lo que materializaba ese carácter militar necesario en la preparación para el ejercicio del mando. Su reconstrucción (1939-1942) en realidad no fue tal, sino más bien una obra de nueva planta en un recinto histórico. Un auténtico "falso histórico" que pretendió hacer pasar lo moderno por antiguo en un diseño arquitectónico y moblar lo que puede considerarse una de las piedras angulares del "neomedievalismo" franquista.

La cesión del castillo a la organización tuvo lugar el 30 de mayo de 1939, durante la concentración de la Sección Femenina para "homenaje al caudillo y a los victoriosos ejércitos". Fue un acto espectacular, diseñado con voluntad de memoria, como prueba el despliegue de información gráfica a través de una película y numerosas fotografías difundidas mediante las distintas publicaciones de la organización.[3] Uno de los actos que tuvo más protagonismo dentro de las distintas actividades de la concentración fue la "Ofrenda de frutos al caudillo", que llevó a cabo un servicio de la Sección Femenina, la Hermandad de la Ciudad

1. José Antonio Primo de Rivera, "Lo femenino y la falange", *Y. Revista para la mujer nacional sindicalista*, n.º 1 (febrero 1938), 3.

2. Jo Labanyi, "La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes femeninas", *I/C- Revista Científica de Información y Comunicación*, n.º 6 (2009), 409-426.

3. Entre otras acciones se realizó un documental producido por el Departamento Nacional de Cinematografía titulado *La Concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* y el evento fue cubierto por la agencia Fotos CIFRA (hoy Agencia EFE), concretamente por el fotógrafo Hermes Pato.

y el Campo creada en 1937. Como se puede ver en la fotografía "realizada por orden de la Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera, y por la auxiliar de Central de Prensa y Propaganda, Clarita Stauffer" para la agenda de 1940 (un auténtico manual político donde se dio enorme importancia a lo visual) se magnificó la exuberancia de la ofrenda. La imagen tiene una composición moderna y disruptiva gracias al contrapicado y a su disposición: dos líneas oblicuas confluyen en la mitad de la página, en el lado izquierdo un espacio triangular de cielo, al otro, en la parte inferior, las viandas, agasajos y flores amontonados y el personal de la guardia mora colocándolos para el dictador, quien erguido e inamovible cual efigie, marca el eje vertical de la toma y se presenta literalmente divinizado, como representante de Dios en la tierra. En la ofrenda, que puede recordar a la procesión de las *Panateneas*, el cuerpo de las mujeres de la Hermandad materializaba el voto, el homenaje, la fecundidad y la riqueza: "los dones de la tierra de España que son a ti debidos", dice el texto interpelando a Franco. Una tierra ordenada, dividida en regiones, cuya diversidad pasa a ser un elemento estético y emocional y por tanto no problemático en la composición del cuadro general de la nación, entendida como entidad primigenia y eterna.[4] Pilar Primo de Rivera la califica en sus memorias como un "inmenso y maravilloso bodegón pletórico de colorido en aquel sol de Castilla".[5] Esta referencia pictórica no es baladí pues, como ella misma informa unas líneas antes, tres pintoras se encargaron de dar un "aire artístico" al acto: Julia Minguillón, Rosario de Velasco y Marisa Roësset, quienes desarrollaron su identidad como artistas modernas antes de la guerra y, cautelosamente, continuaron trabajando en la dictadura.[6]

El "problema" del campo preocupó al fascismo hispano: en los *27 puntos de Falange* (1934) se propuso una reforma social de la agricultura para sacar al campesino de su situación precaria. Se planteó acabar con la miseria y redimir al campesinado de "tierras estériles" (nótese que se utiliza una metáfora en la que se fusionan el cuerpo, la tierra y la nación). De todo ello se da cuenta en el libro-agenda de la Sección Femenina, mientras se informa de la Hermandad: "Obedeciendo a necesidades de la guerra. El campo quedaba abandonado porque sus hombres iban a reconquistar las tierras de España" y en este contexto las mujeres habrían de ocuparse de la tierra y las cosechas. Por tanto, su principal función fue la de ofrecer ayuda a las mujeres campesinas en las épocas agrícolas más laboriosas.

La situación del campesinado durante la guerra fue el tema del artículo "Campo", publicado en el número 3 (8 de octubre de 1938) de la segunda época de *HAZ. Revista Nacional del S.E.U.* Un texto donde se expone con certeza y precisión la concepción del campo prístino y arcaico, por supuesto, castellano. El mundo agrario y su cultura se consideran el origen de la estirpe racial hispana y la esencia nacional, y Castilla representa ese ideal.[7] La concepción mítica del campesinado, base del edificio social pero apartado de la política (ahí residía la génesis de su pureza), se evidencia en las fotografías hechas por Samot (acrónimo de Tomás, establecimiento fotográfico santanderino abierto en 1911), presentes en el artículo. En ellas se fusionan los marcos de encuadre decimonónicos que

idealizan la vida campesina (sobre todo la pintura de Jean-François Millet) junto a un lenguaje fotográfico despojado de todo lo accesorio, sin renunciar al uso de la plástica, y que conecta con otros documentos del momento como la película *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1941). La crudeza del laboreo puede verse en el moderno retrato a contraluz de una mujer que porta sus aperos de labranza: una expresiva nitidez de línea dibuja el perfil de la campesina y el contorno de las herramientas, con la mitad inferior de la fotografía dedicada a la representación de la hierba.

Frente a esa supuesta pureza original del campo se encontraba la ciudad, enclave del vicio, la vida obrera y lo industrial (idea que aparece representada en el cine y la literatura del periodo), que tiene como paradigma la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). En *Higienización psíquica de las grandes urbes* Antonio Vallejo-Nágera (quien firma con el título de teniente coronel médico y fue el principal introductor del racismo eugenésico durante los primeros años del franquismo), argumentó que la vida en las ciudades es "perniciosa para la salud mental" así como "desmoralizadora, por los permanentes estímulos psíquicos de los bajos instintos y pasiones". El título revela otra de las ideas clave del periodo, la higiene, tanto física como moral. Ello nos vuelve a conectar con el programa de la Sección Femenina, concretamente con el de la Hermandad de la Ciudad y el Campo, pues una vez acabada la contienda se convirtió en el órgano rector de las actividades de la organización en el medio rural y tuvo como principales misiones la ayuda social, sanitaria y material, así como la formación.[8] En su seno, nació en 1940 la red de divulgadoras sanitario-rurales, que según su propia literatura tuvo como misión "velar por la higiene" en el medio rural con el objetivo de reducir la tasa de mortalidad infantil, un presupuesto esencial de la política pronatalista franquista de posguerra. La visitadora social (soltera y de ciudad) acudía al campo a enseñar a las madres campesinas "la higiene corporal, la higiene de la vivienda, los cuidados de los niños pequeños".[9] Conseguía así inmiscuirse en la vida privada de las gentes y determinar cómo decisiones personales de las mujeres, como la maternidad o la crianza, eran deberes y obligaciones hacia la "patria", que debían practicarse según las normas morales del régimen en un claro ejercicio de vigilancia y control.

La vuelta al campo que se produjo durante la posguerra y que tan bien encajó con el discurso de la "Arcadia feliz" franquista, en realidad tenía que ver con la enorme depresión económica que se estaba viviendo, en la que el campo fue un recurso de supervivencia habitual. Pero la autarquía no solo fue un régimen económico, también un proyecto ideológico y cultural: la purificación, purga y cuarentena del cuerpo femenino representaba el cuerpo social de la nación.[10] Las mujeres encarnaron la ofrenda, la pureza y la fertilidad así como el papel de guardianas del orden moral de un régimen que esperaba de ellas un exceso de virtud al ser concebidas idealmente como madres para la patria.

4. Carmen Ortiz García, "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange", *Gazeta de Antropología*, n.º 28 (3), (diciembre 2012), 2.

5. Pilar Primo de Rivera, *Recuerdos de una vida* (Madrid: Dyrsa, 1983), 145.

6. Nuria Capdevila-Argüelles, *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset* (Madrid: horas y HORAS, 2013), 125.

7. Ortiz García, op. cit., 2.

8. Sescún Marías Cadenas, *Por España y por el campo: la Sección Femenina en el medio rural oscense (1939-1977)* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011), 67.

9. Ibíd., 9.

10. Michael Richards, *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1946* (Barcelona: Crítica, 1999).

"Campo"

HAZ. Revista Nacional del S.E.U. 2ª época, n.º 3, Bilbao, 8 de octubre de 1938

Campo

Lugares olvidados

El campo ha sido en España el arma más manejada por todos los políticos. Todos han llegado al campesino para sorprender su buena fé, su anhelo de reivindicación, con falsas promesas de solución que quedaron siempre en lo que eran: caza de votos. Se turnaban los gobiernos por el capricho de unos hombres de la capital, se vociferaba en la sesiones del Congreso, se hacían sonoros discursos pero en ningún momento se le ocurrió a nadie escuchar la voz del pueblo. Y el pueblo en general, el campesino en particular de una manera más pronunciada, vivía en el indigno maridaje —para vergüenza nacional— con la más espantosa miseria. Pueblos que son montañas socavadas tantas veces como vecinos hay; y de esas cuevas que cualquiera esperaría ver salir bestias salvajes, salen hombres que hablan nuestra misma lengua. Seres humanos de los que nadie se acordó más que para pedirles el voto que había de llevarles a los confortables hoteles de la capital, en tanto ellos quedaban allí, en aquellas cuevas inmundas donde no entra la luz y ven encanijarse a sus hijos, en espera de lo que prometió ese hombre, ese ejemplo siempre repetido de charlatanería política [...]

El campesino en las trincheras

Llegó el Movimiento, y los hombres del campo —siempre olvidados— cruzaron caminos, abandonaron todo, para acudir al llamamiento que se les hacía. Fueron todos, como un solo hombre, a luchar por España, que tan poco se había acordado de ellos.

Los trabajos de sol a sol, se trocaron por el fusil y el campesino se convirtió en el más entusiasta soldado de Franco. El Caudillo en quien cree con fé ciega. El Jefe de la Revolución Nacional-sindicalista. El hombre que al frente de su Falange trastocará el estado actual del campo, por el elevador y el revolucionario del Nacional-sindicalismo.

Tierra sin hombres

Algo que ha causado el asombro del mundo entero, por desconocido en los anales bélicos, es el estado de normalidad que presenta la vida en la España Nacional. Las actividades se desarrollarán, aún junto a los frentes de combate, como si la atmósfera no se viera traumatizada cada segundo por el vacío de las explosiones. Pero a esto, que en la ciudad a fuerza de verlo nos había acostumbrado, no podíamos adaptar el ritmo de la vida campesina. Allí —creíamos— con la falta de brazos, no es posible el normal desenvolvimiento de las labores. Sin embargo nada acusaba el entorpecimiento, y la economía agrícola seguía su marcha de siempre.

Recorrimos la llana Castilla, rica en oros viejos de sol y de trigales; hundida en su pobreza vital de siempre, en su infra-vida, que escritores cretinos y politicones con intereses bastardos cantaron como valor fundamental del campesino español, para fomentar la cazurrería y el adormecimiento rural, y ahogar, nonato, todo posible vestigio de rebeldía, con tendencia al mejoramiento. La Castilla del rústico que piensa y labra, con una perspectiva de horizontes, la misma que impulsó a las aventuras trasatlánticas de sus hombres. Y subimos también a la Montaña, frondosa en su configuración de Nacimiento —verdes de hierba y verde-azul de mar— donde surgen los pueblos, cercanos unos a otros, con sus casas apiñadas y poco numerosas, de tejados limpios por la lluvia, como floración espontánea de fresones gigantescos. Los campos de maíz agitan el plumero de sus panojas limpiando el cristal del día. Y en uno y otro sitio la más absoluta normalidad en la producción agrícola.

Pero hay algo que no es igual a lo que vimos tantas veces.
La figura que inclinada arrastra la azuela para limpiar el surco de los abrojos crecidos, no luce el contraste de su rostro —moreno de pan tostado— con la camisa blanca de lienzo, trazada de absurdas rayas verdes y sus mangas recogidas por el codo; ni el otro de la camisa con el pantalón de pana, de cuya cintura pende el pañolón de hierbas, para limpiar el sudor de la frente. Una policromía ha inundado los campos de España. Blusas y faldas de mil colores, pañuelos de nieve, que cubren cabezas y melenas despeinadas por el viento. Son brazos débiles los que manejan el rastrillo. Solo de cuando en cuando, un hombre, encorvado por el peso de los años, se inclina —fuerte y nervudo aún— sobre las manceras del arado para trazar el surco inverosímilmente derecho.

La mujer en el frente de guerra del campo

Al crepúsculo, sobre un repecho lejano, como la figura nueva de una bucólica desconocida, aparece magnífica y negra la silueta de una mujer. Una mujer que es el símbolo a contraluz de Castilla en guerra. De la mujer española, hidalga y fuerte, resurgiendo de la miseria que injustamente ambientaba su vida. Vida de sacrificio y milagro ésta de la mujer campesina, que ha de hacer un hogar de la nada. De esa nada que era el jornal del campesino ganado sol a sol. Esta mujer que solo bofetadas recibió de la vida, ha surgido para formar en las banderas del trabajo, ocupando el puesto que dejara el hombre más allegado, porque él tenía otro en las trincheras de la revolución al que fue cantando anhelos de victoria.

campo

Lugares olvidados

El campo ha sido en España el tema más manoseado por todos los políticos. Todos han llegado al campesino para conquistar su favor ó, su rehén de reivindicaciones, sus bajas promesas de mejoras que quedaron siempre incumplidas en la quimera con sabor. Se tercian los gobiernos por el capricho de unos hombres de la capital, se derriba, en las cortes del Congreso, al hacer sentir directos para un amigo numeroso en la mayoría a cada escuchar la voz del pueblo. Y el pueblo en general, el campesino en particular de una manera más pronunciada, vivía en indigna miseria—para vergüenza nacional—una de las más espantosas miserias. Pueblos que son mentidas necrópolis tantas veces como existen hoy; y de esas cuevas que constituyen especie de sub- bodas infames, sales hombres que habían nuestra misma lengua. Tierra humana de los que nada se acuerdan más que para pedirles el voto que habían de dirigirlos a los contubernios hirsutos de la capital, en todos años quedaban allí, en aquellas cuevas inmundas donde se cría la lid y era necesario a sus hijos, su espíritu de lo que pensaron sus hombres sus consejos siempre capitidos de clarividencia política.

Eso es lo que la España a los pueblos hasta ahora: el politiqueo, el aparcelar que hacía el amaño electoral, y después, cada trimestre, de una manera inexorable, el recaudador de contribuciones. Solo así sabía manifestar su soberanía el Estado de que España tenía población campesina. Luego, solo el cacique tenía personalidad jurídica ante él, a través del partido político que le representaba.

Un intento aislado de reforma agraria durante la República, que a nada condujo, y el campesino continuó entregado a las manos del cacique. Fué entonces cuando Falange habló a la población rural. Sin promesas, sin frases halagadoras, inteligiendo y denunciando el tanto de culpa que en su bajo nivel de vida sería. El problema agrícola español, la situación de la vida campesina, eran dos preocupaciones fundamentales de Falange.

El campesino en las trincheras

Llegó el Movimiento, y los hombres del campo—campo viviendo—tuvieron ocasión, abundantísima todo, para sentir el Movimiento que se venía. Fueron todos, como en todo hombre, a luchar por España, que tan poco se había acordado de ellos.

Los trabajos de ser a ella, se llevaron por el hoz y el campesino se convirtió en el más valeroso soldado de Falange. El Caudillo en quien ven en él ciego. El Jefe de la Revolución Nacional-sindicalista. El hombre que al frente de su Falange resurgiendo el estado actual del campo, por el elevador y revolucionario del Nacional-sindicalismo.

Tierra sin hombres

Algo que ha causado el asombro del mundo entero, ha desarrollado en los seres heroes, en el estado de serenidad que preserva la vida de la España Nacional. Las actividades se desarrollan, con pocos a los frentes de pueblos, como si la alcoholica no se viera lesionada cada segundo por el sacio de los explosivos. Pero a esto, que en la ciudad a fuerza de verlo nos habituamos acostumbrado, no podíamos integrar el cuadro de la vida campesina. Allí—estábamos—con la falta de brazos, no se podía el normal desenvolvimiento de las labores. Sin embargo, cada semana el entrecruzamiento, y la cosecha agrícola seguía su marcha de siempre.

Recorríamos la feraz Castilla, vieja en seres cosas de sol y de trigales; bendita en su pobreza vital de siempre, en su idilio—vida, que escritores castizos y políticamen nos trataron haciendo carácter como valor fundamental del temperamento español, para fomentar la emigración y el abandonamiento cada, y aquí, aquello, todo posible contagio de orfandad, con tendencia al empobrecimiento. La Castilla del cereal que piensa y labra, con una perspectiva de horizontes, la misma que impulsó

Una polvareda ha invadido los campos de España...

...con la figura recia de una heroica denominada...

a las creaciones inmortales de sus hombres. Y adónde hemos ido a la Historia, fundiras en su configuración de Nacionales—nervio de historia y centro-eje de mar—nuevo empuje los pueblos, creadores unos a otros, con sus casas aplicadas y poco numerosas, de hijodos limpios por la lluvia, como Avecilla capitalizan de lenguas gigantescas. Los campos de mal agosto, el pleamos en sus pueblos limpiando el cereal del día. Y en ese y otro otro la más absoluta normalidad en la producción agrícola.

Pero hay algo que no es igual a lo que siempre hemos sido. La figura que inclinada cavaba la acera para limpiar el surco de los arroyos invisibles, ya tiene el cincuenta de su cabeza mucho más levantada—con la cabeza libera en fuerte, tratado de alcanzar cuyas cuevas y con mayor energías sobre el cielo, si el cielo de la cosecha con el pincelín de pena, de cuya cintura pende el puñito de hierro, para limpiar el sudor de la frente. Una polvareda ha invadido los campos de España. Sangre y fuego de mil soldados patriotas de amor, que vuelven las cabezas y sudores derramados por el silencio. Son brazos delicios los que manejan el cereal. Solo de cuando en cuando, un hombre, cansado por el peso de los años, se incline—lento y cercado año—sobre los surcos del arado para tocar el nuevo fruto de sus entrañas.

Solo de cuando en cuando, un hombre...

La mujer en el frente de guerra del campo

Al recogimiento sobre su cuerpo bajero, sobre la figura recia de una heroica denominada, aparece angelical y sugestiva la silueta de una mujer. Una mujer que es el contrario a cuantas de Castilla en guerra. De la mujer española, bíblica y fuerte, recogiendo de la historia que injustamente calificaba su vida. Vida de sacrificio y milagro vida de la mujer campesina, que ha de hacer un hogar de la nada. De esa nada que era el jornal del campesino ganado de sol a sol. Esa mujer, que sabía hallándose excitar en la vida, la exigido para formar en las hombres del trabajo, sacrificio el puesto que dejara el hombre más allegado, porque el lecho vivo en las trincheras de la resistencia al que fué cercado sabedor de tercera.

La mujer campesina ha sido en esta guerra el ejemplo más formidable de responsabilidad y de conciencia, de heroísmo espiritual. Si un solo instante se sentase: Allí estaba el cacique amenazado por el hombre que empuñó el fusil para conquistar revolucionariamente la vida mejor, y revivencia buena, que no podían ser nunca que aquellos dominados al cuando del pueblo-vez. Se encargaron el trabajo del hogar con el más duro de la tierra, y la mujer, junto con los hombres modernos, con los antiguos, que ya habían abandonado los aperos de la labranza en manos de sus mujeres, continuaron la marcha de la producción agrícola. Invencible para sostener las exigencias del momento bélico.

Pero luego la revolución

Esta es el campesino español. Sumó la llamada revolucionaria de la Falange, para que en manos inconscientes no hayan ido a la conquista de los primeros ensayos. Faltaba todavía que la Revolución Nacional-sindicalista era su revolución, la que hasta del campo lo que el campo debía ser. Y que el dirigente a España luchador por la conquista de la vida mejor para los suyos.

Y acabó el campesinado de las mujeres y los niños, que pudieron tener una esperanza en la revolución, porque—la dirigen con palabras del viejo que con labios—una revolución en la de los jóvenes, que ven la nueva verdad...» Y porque así era hasta pretendió por los viejos con el de la política, porque aun los jóvenes los que salían al frente de ella, tenían el pensar de los hombres jóvenes que la trasmitían por las aldeas, y formaron esta milicia del trabajo.

Esa es el campo español, al que el nacional-sindicalismo elevará de nivel económicamente. ARRIBA ESPAÑA.

La mujer campesina ha sido en esta guerra el ejemplo más formidable de responsabilidad y de consciencia, de fortaleza espiritual. Ni un solo instante se amilanó. Allí estaba el campo sembrado por el hombre que empuñó el fusil para conquistar revolucionariamente la vida mejor, y reclamaba brazos, que podían ser otros que aquellos destinados al "cuido del puchero". Se compaginó el trabajo del hogar con el más duro de la tierra, y la mujer, junto con los hombres maduros, con los ancianos, que ya habían abandonado los aperos de la labranza en manos de los más jóvenes, continuaron la marcha de la producción agrícola, forzándola a satisfacer la exigencias del momento bélico.

Pero luego la revolución

Este es el campesino español. Bastó la llamada revolucionaria de la Falange, para que masas incontenibles se lanzaran a la conquista de las posiciones enemigas. Sabían todos que la revolución Nacional-sindicalista era su revolución, la que haría del campo lo que el campo debía ser. Y que al defender a España luchaban por la conquista de la vida mejor para los suyos.

Y acabó el escepticismo de las mujeres y los viejos, que pusieron todas sus esperanzas en la revolución, porque —lo diremos con palabras del viejo que nos hablaba— "esta revolución es la de los jóvenes, que son lo único de verdad..." Y porque no era nada prometido por los viejos zorros de la politiquería, porque son los jóvenes los que están al frente de ella, tomaron el puesto de los hombres jóvenes que la traerían por las armas, y formaron esta milicia del trabajo.

Ese es el campo español, al que el nacional-sindicalismo elevará de nivel revolucionariamente. ARRIBA ESPAÑA.

Agenda de 1940

Sección Femenina de F. E. T. y de las J.O.N.S, 1940, 136-137 y 166-167

"Ofrenda de frutos al Caudillo"

Caudillo de las Españas: a quien el Señor de los Cielos y de la Tierra, autor de nuestra gloria y de nuestros límites, ha marcado con el sello evidente de su divina providencia, para regir los destinos de los que unidos en Falange queremos levantar la prosperidad de nuestra Patria. Nosotras, mujeres españolas, seleccionadas por la voz dolorosa de la guerra, hemos dado fecundo nacimiento a esta gozosa Hermandad de la Ciudad y el Campo, para que el campo antiguo sepa de la renovación de la cultura, que tiene en la ciudad su celo y su defensa; para que la ciudad vuelva a sentir en sus calles el milagro de la luz del alba y conservar en su memoria, como tesoro espiritual, los nombres de las flores y de los frutos, de los caminos de la tierra y de las estrellas del cielo, y recibir en sus manos el lino en flor y el vellón de lana, la oveja que pace y sende la tarde. Nosotras, mujeres españolas de la Ciudad y el Campo, hermanas en Falange, serias y obradoras, a ti, Generalísimo de los Ejércitos. Victorioso en la guerra, para la marcha triunfal de todos los meses del año, Jefe de nuestra Milicia, renovador por obra de tu voluntad militante, te ofrecemos en este día los dones de la tierra de España que te son debidos. Tu Galicia te trae yuntas de bueyes, maíz, centeno, gavillas de hierba fresca y pescados y mariscos de sus rías bellas; Asturias te brinda la acidez de sus manzanas, Castilla la Vieja, Navarra, las Vascongadas, Aragón, Cataluña, Levante, Andalucía, Castilla la Nueva, León, Extremadura, las Baleares, las Canarias, Marruecos y la Falange Exterior te traen lo mejor de sus tierras y de su artesanía. Todos estos dones de las tierras de España vienen a ser hoy un campo rendido a tu espalda, y todas las tierras de España, todo el amor de sus hijos y la sumisión de nuestro brazo se adelanta hacia ti a postrarlos a tus pies porque así quedan postrados a los pies de nuestros combatientes, a los pies de nuestros mejores, a los pies de nuestros hijos también, que sentirán el gozo de los campos desde la grandeza de tu nombre. Bendigamos al Señor que incorpora, por el esfuerzo de tu brazo a la unidad de España los campos fecundos, los beneficios del cielo, el sabor de la artesanía, en el curso brillante y eterno de la Historia.
¡Arriba España!

Luis Felipe Vivanco

"Regiduría de la Hermandad de la Ciudad y del Campo"

Fué creado el servicio de la Hermandad de la Ciudad y el Campo en Julio de 1937, obedeciendo a necesidades de la guerra. El campo quedaba abandonado porque sus hombres iban a reconquistar las tierras de España.

A la mujer de Falange se le presentó claro y grave el gran problema que ese abandono magnífico representaba y pensó inmediatamente en una actuación que, a la vez que compensase el perjuicio de ello suponía para el labrador y para la economía nacional, le proporcionase la satisfacción de aportar su esfuerzo en la lucha, y trabajar sobre ese suelo purificado por la sangre de

Kindel (Joaquín del Palacio)
Clase de cocina en la Escuela Onésimo Redondo de la Sección Femenina, Aranjuez, s.f.

nuestros hermanos, para que ellos, a su regreso, no encontrasen el campo desolado sino dispuesto para la siembra o sembrado, el ganado limpio y robusto, el huerto exuberante y la casa limpia.

Se cursó una circular haciendo un llamamiento, y a él acudieron nuestras camaradas para encuadrarse, saliendo a la vendimia, a la siega y a la recogida de la de la aceituna. Pilar fué, como siempre, la primera en dar el ejemplo, infundiendo nuevo entusiasmo entre aquellas labradoras creadas por las circunstancias, y que, especialmente en Cáceres y en Asturias, obtuvieron resultados magníficos.

Este primer intento nos sirvió para comprobar la situación precaria del campesino español; se nos presentaron horizontes desconocidos, y comprendimos la verdad de las palabras de José Antonio en aquel primer discurso de la fundación de la Falange, en que decía: "Recorríamos esas tierras de España, veíamos esas gentes torturadas por pequeños caciques, olvidadas por todos los grupos, divididas y envenenadas por predicaciones tortuosas"; y sintiendo generosamente sus dolores y sus necesidades preguntaba: "¿En qué consiste desde un punto de vista social la reforma de la Agricultura? Consiste en esto: Hay que tomar al pueblo español hambriento de siglos y redimirle de las tierras estériles, donde perpetúa su miseria; hay que trasladarle a las nuevas tierras cultivables; hay que instalarle sin demora sobre las tierras buenas".

Nosotras, mujeres de la Falange, hemos aprendido de la realidad y estamos dispuestas a comenzar un verdadero apostolado para secundar esa magnífica obra que quería llevar a cabo José Antonio, y que ahora ha hecho suya nuestro Caudillo, el cual no ignora las angustias del pueblo, porque ha convivido con el soldado campesino, y no quiere consentir que perduren; para ello ha tomado las consignas que la Falange tiene en sus banderas y están claramente expuestas en los puntos 17, 18 y 19 de nuestro programa nacionalsindicalista y en los artículos 2 y 4 del título V del Fuero del Trabajo.

La regidora provincial de P. y P. de Tarragona

Dr. Antonio Vallejo-Nágera
(Teniente Coronel Médico. Director de la Clínica Psiquiátrica Militar y Sanatorio Psiquiátrico de San José de Ciempozuelos)

Higienización psíquica de las grandes urbes
Bilbao: Instituto Provincial de Sanidad de Vizcaya [monografía de vulgarización nº, 3, 1941], 13ss

1. Civilización y trastornos psíquicos

Características psicofísicas de la metrópoli moderna:
Organizada plutocráticamente, aparece en el siglo del avión y de la radiotelefonía la vida de las grandes urbes industrializada, mecanizada, supercivilizada; indudablemente más adecuada a las necesidades humanas, restados los perjuicios para la salud de alma y cuerpo de los individuos y las multitudes. Soberbias avenidas y suntuosas viviendas; jornadas reglamentadas y protección higiénica del trabajo; seguro de enfermedad, subsidio a la vejez, leyes sociales rigurosamente cumplidas: todo cortado por el último patrón. Disfrútanse en la metrópoli innúmeras comodidades, combátense eficazmente las temperaturas extremas, hállase el mercado provisto de abundantes víveres, confortables clínicas ofrecen urgente y sabia asistencia, infinitos centros culturales ilustran en espíritu, exposiciones, conciertos recrean los sentidos, salas de espectáculos brindan agradable asueto ¡Cuán diferente la bulliciosa ciudad de la solitaria aldea!

Atrevidos rascacielos, colosales edificaciones, pujan por aire, luz y sol, que le prestan parques, ciudades lineales, colonias-jardines ni otros recursos de urbanismo metropolitano. ¡Vano empeño compaginar la vida metropolitana con la campestre y natural! ¡Fatuísima utopía los barrios fabriles absolutamente distantes de los destinados a las viviendas! ¿Y aquellos famosos proyectos, tan admirados, de amplias avenidas, arboladas y protegidas de calores y borrascas, que recorre el obrero en la cotidiana caminata del hogar a la fábrica, deleitado en la contemplación del sereno pasaje? ¿Dónde están las vías de comunicación rápidas, baratas, confortables y saludables desde el hogar al tajo?

Trompetea la propaganda capitalista sus desvelos por proporcionar al obrero vivienda económica; casas baratas... para el constructor–explotador; edificaciones de cemento armado que vibran estrepitosas de los cimientos al tejado, si cruza por la calzada liviano camión; tabiques delgadísimos, parches resonadores de gritos y conversaciones vecinales; puertas y ventanas mal ajustadas, cedazos para el viento, lluvia y rayos solares; cañerías, alcantarillas y chimeneas defectuosas, magníficos conductores de ruido y hedores; ascensores que nunca ascienden, calefacciones frías y refrigeradoras que jamás refrescaron la atmósfera. El pretendido confort de la viviendas urbanas mesocráticas y obreras, un mito; las condiciones en que habita el gentío metropolitano, deplorables.

Reseñados los inconvenientes metropolitanos para la salud, desde el punto de vista higiénico gana la ciudad a la aldea, aunque exageraron ingenuamente ciertos autores la insalubridad de las grandes urbes, mucho mejor resguardadas contra temporales, frío y calor que las chozas aldeanas. En la metrópoli funcionan regularmente los servicios sanitarios, se cumplimentan mejor las prescripciones higiénicas, es más eficaz la profilaxia contra las enfermedades, más energética la lucha antivenérea, persigue más tenazmente la Fiscalía de la vivienda las transgresiones insalubres. Por ello no es tan peligrosa la gran ciudad para la salud del cuerpo como para la salud mental, seriamente amenazada por los progresos de la civilización.

Reza filosófico y viejo adagio el reparto de la diaria jornada en tres porciones equitativas iguales, destinadas al trabajo, placer y reposos; así el moderno metropolitano subvendría satisfactoriamente sus necesidades económicas, proporcionaría honesto esparcimiento y repararía fuerzas gastadas ¿Responde la práctica a la teoría? ¿Distribuyen las gentes ciudadanas su tiempo en partes iguales para producir, gozar y descansar?

El obrero metropolitano, manual o intelectual, trabaja en condiciones abrumadoras... si encuentra trabajo. Pende sobre el artesano perpetua amenaza de extenuación, y sobre el intelectual el agotamiento del cerebro. La carestía de la vida, unida a las "nuevas necesidades" (bar, deporte, cinematógrafo, etc.), exigen intensiva jornada, restando horas al reposo y el sueño. En el balance energético del trabajador metropolitano son inferiores los ingresos a los gastos, por el derroche de fuerzas y por la insuficiencia del descanso. ¡Inhumana metrópoli, devoradora de tus hijos, que sumes en la neurosis o en la locura!

[...] Asustados los sociólogos por el aspecto cansino, macilento, agostado de los jóvenes de las generaciones postreras del llamado siglo de las luces, quisieron transportar las juventudes contemporáneas en fornidos atletas, y para ello, como en tiempos helénicos, se divinizó el deporte. El ejercicio es necesario a quien trabaja mentalmente, para que repose el cerebro mientras funciona el músculo; la mecanización y la monotonía del trabajo manual especializado encuentran en la gimnasia estupendo regulador y contrapeso, movilizando otros grupos musculares, por lo cual en los modernos centros fabriles se intercalan descansos gimnásticos en las horas de trabajo; los juegos atléticos a que hoy se obliga a los escolares entre clases, persiguen una distracción cerebral reparadora de las energías psíquicas gastadas. Es axiomático que los habitantes de las grandes ciudades deben dedicar el domingo al deporte; pero ¿ha mejorado o puede mejorar el culto divinizado al deporte la salud física y mental de las multitudes metropolitanas?

Muchos son los jóvenes y personas maduras que se ejercitan sabiamente en variados juegos deportivos, aunque la equitación, la esgrima y otros ejercicios caballerescos se han reemplazado por otros bastante plebeyos; pero en realidad las gentes son más bien espectadores que actores del deporte, especialmente si éste es apasionante, verbigracia el fútbol, boxeo, tauromaquia, natación etc. habitualmente reservados a profesionales, admirados por millares de concurrentes. Comúnmente el habitante de la metrópoli es un deportista platónico, que sigue apasionadamente las incidencias de los torneos, muchas veces en la prensa o por las noticias radiodifundidas, cómodamente sentado en un sillón [...]

La gran ciudad es desmoralizadora, por los permanentes estímulos psíquicos de los bajos instintos y pasiones, destructores de los valores morales. Brinda a la curiosidad de las gentes espectáculos deslumbrantes, escandalosos, a precios baratísimos, destinados a todas las clases sociales, que abandona la vida hogareña por la francachela y el jolgorio. En las grandes urbes se ha abandonado la vida patriarcal, apenas cuenta la familia, el divorcio es incidente sin importancia, las uniones sexuales irregulares el pan de cada día. El padre sin tiempo para educar al hijo por sus muchas ocupaciones, la madre por los deberes sociales que la agobian, y así los niños se abandonan en la calle, la mejor escuela de malas costumbres.

La gran urbe pervierte prematuramente a la juventud, porque anticipa su adolescencia mental, tanto por la mejor instrucción que recibe como por los estímulos profesionales que le espolean; pero [aunque] ello es beneficioso para la cultura y formación profesional, tiene la contrapartida de que se destruye prematuramente la moral infantil. Peligra desde los tiernos años la inocencia del niño de la gran ciudad, cuya iniciación sexual le llega por todos los caminos, principalmente los libros pornográficos y el cinematógrafo. El comercio sexual con prostitutas es fácil, el consumo prematuro de cigarrillos y alcoholes, degenera a la juventud metropolitana.

Las características psicofísicas de las grandes poblaciones han de considerarse potencialmente perniciosas para la salud mental. Quienes quieran ganarse su existencia en las urbes populosas, deben someterse a rigurosos preceptos higiénicos, que los preserven del desequilibrio psíquico y de la desmoralización. Para conservar la salud en la urbe metropolitana hay que vivir como si se habitase en la aldea, aunque se aprovechen las ventajas de la civilización [...]

La Sección Femenina del S.E.U. y el Castillo de la Mota
Madrid: Departamento Nacional de Prensa y Propaganda del S.E.U., Editorial HAZ, [1942]

Meditación al Imperio. El planisferio de Juan de la Cosa trae el recuerdo de esta España gigante que se nos fue y en cuyo andar imperial de hoy han dado paso audaz, generoso en sangre, las juventudes de Falange.

En toda la existencia activa de la Falange florece siempre la Liturgia y el Dogma. Así, en la capilla primitiva, nuestras camaradas elevan su corazón a Dios y piensan en un nuevo día para La Patria.

En el aula clara y alegre las mujeres de la Falange escuchan la lección. Nacionalsindicalismo, Pedagogía, Puericultura, todo forma la base sólida sobre la que sentará, segura y fecunda, la suprema carga del mando. Sobre la limpidez de la pared el pensamiento de José Antonio nos sigue, cada día definiendo la ruta: "La revolución es la tarea resuelta de una minoría inasequible al desaliento".

Abierto a la luz castellana, este rincón medieval, con su bóveda cruzada de nervios, parece que trajese el ardor y la iluminación mística y guerrera de un romance viejo.

Otra enseñanza práctica del Hogar; la lección de plancha.

La música aligera el cansancio y en enseñanza permanente de bellezas. En el rincón acogedor del salón estas camaradas atienden la lección diaria que recoge la evocación antigua de nuestras piezas populares.

La galería alta del Castillo a la cual se abren las aulas de estudio. En ella nuestras camaradas gustan de tomar el sol y de cambiar impresiones entre clase y clase. Su arquitectura sencilla y austera es una prueba más de la armonía con que se ha reconstruido el edificio.

Alrededor de cien camaradas, convocadas para estos tres primeros cursos de mandos, se reúnen diariamente a la hora del almuerzo. Mientras una de ellas, desde el púlpito de sabor primitivo, desarrolla un punto de Falange. Así, a lo largo de todas las horas, hay como un presidir espiritual de lo que es norma y afán de nuestra doctrina falangista.

Sección Femenina de F.E.T. y J.O.N.S.

Lecciones de puericultura e higiene para cursos de divulgadoras sanitario-rurales
Madrid: Imprenta Sucesores de Rivadeneyra, 1945

LECCIÓN PRIMERA
Concepto de lo que se entiende por medicina preventiva – Medicina preventiva en nuestro medio rural – Mortalidad infantil; causas médicas y sociales – Natalidad

Qué se entiende por medicina preventiva
Medicina preventiva es aquella que trata de evitar las enfermedades. La medicina curativa, por el contrario, es la que se propone curar las enfermedades. Las dos son de extraordinaria importancia, pero la medicina preventiva es mucho más amplia, ya que se propone evitar el padecimiento de dichas enfermedades a todos los individuos sanos. Esto se logra, principalmente, por medio de una acción higiénica.

Medicina preventiva en el medio rural
En el medio rural, son los pueblos españoles los más necesitados de la medicina preventiva, por ser la parte más importante del país, ya que el 80 por 100 de los habitantes de España viven en ellos. Por esto, las Divulgadoras Rurales tienen la trascendental misión de velar por la higiene en este medio. Ellas serán las que enseñen en los pueblos la higiene corporal, la higiene de la vivienda, los cuidados de los niños pequeños, las vacunaciones que deben efectuarse para evitar las enfermedades infecciosas. Las Divulgadoras Rurales pueden llegar, mejor que nadie, a convencer a las mujeres del campo del precioso papel que desempeña la higiene.

Mortalidad infantil
En España todos los años se mueren unos 97.000 niños menores de un año. Cuanto más pequeño sea el niño, mayor peligro existe. Y, ¿sabéis por qué se mueren tantos niños? Por ignorancia, principalmente porque las madres no saben criarlos, porque de generación en generación se suceden errores imperdonables. Las Divulgadoras Rurales deben luchar contra estos errores, con lo cual conseguirán disminuir la mortalidad de los niños. Estos errores en la crianza de los niños tienen lugar principalmente en el verano, porque cuando se presentan las diarreas se cometen verdaderos disparates. La Divulgadora debe saber: 1º Que los niños de pecho nunca deben purgarse. 2º Que cuando se presenta una diarrea hay que tenerlos durante varias horas a dieta de agua de té, en abundancia, hasta que llegue el médico. 3º Que los niños son muy sensibles al calor, y que, por lo tanto, en el verano deben ir sumamente ligeros de ropa, sin ninguna prenda de lana y 4º Que todos los niños deben ser criados con el pecho de su madre, única cosa que les defiende de todos los peligros y enfermedades, ya sean éstas del tipo de las diarreas o ya del tipo de las bronquitis.

Por otra parte, el ambiente social defectuoso perjudica la salud de los niños. Los niños que viven en sótanos o en chozas mal soladas o en habitaciones más ventiladas, enferman con más frecuencia que los viven en habitaciones higiénicas. Los niños que no duermen en sus cunas solitos, enferman con más frecuencia que los que duermen solos. Los niños que no reciben la alimentación apropiada a su edad, propenden a enfermar con más frecuencia de raquitismo y otros trastornos que aquellos que, vigilados por el médico, reciben la alimentación oportuna [...]

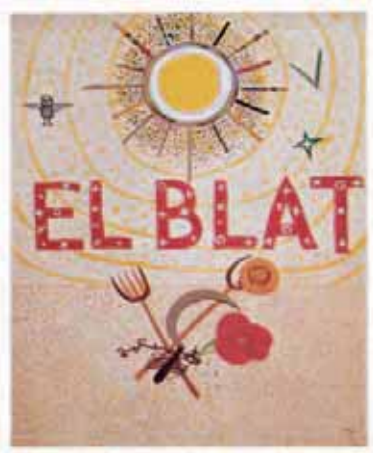
LECCIÓN TERCERA
Concepto de Divulgadoras Sanitario-rurales – Su misión – Papel de la Divulgadora en las luchas sanitarias y, especialmente, en la lucha contra la mortalidad infantil y en la protección del niño –Colaboración en las consultas – Visitas domiciliarias [...]

Joaquim Gomis
Sin título, c. 1947

Godofredo Ortega Muñoz

La jaula, 1940-1941
Membrillos colgados, 1950

Josep Guinovart
El Blat, 1948



6

El sol, la cal y la sal[1]. Arquitectura rural en el periodo de la autarquía

Leticia Sastre

Antes de que terminara la Guerra Civil y convencidos de su victoria, desde el bando nacional se empezaron a diseñar las bases del nuevo Estado. La necesidad de reconstruir el país en ruinas hizo de la arquitectura una herramienta propagandística esencial y permitió, por un lado, plantear una renovación estética y, por otro, presentar al Estado como el buen padre que devolvía sus hogares a las familias. Sin embargo, la reconstrucción no se planteó solo en términos materiales sino también espirituales y, como señaló José Moreno Torres: "lo primero que hay que reconstruir es la idiosincrasia. No basta con devolver hogares y sanear los medios rurales de España. Es necesario que cambien las costumbres".[2] En esta reconstrucción moral la labor de la Sección Femenina de Falange y de la Iglesia Católica fue esencial para llevar "una idea mejor del hogar y una idea más alta de la Patria".[3] Como también lo fue el recuerdo de la guerra, presente a través de las ruinas y de los monumentos a los caídos. El mensaje de Ramón Serrano Suñer a los nuevos propietarios era claro: "Nunca se embote su sensibilidad en términos que pudieran olvidar que las nuevas casas y los nuevos pueblos de España están cimentados sobre la lección ejemplar de aquellas piedras que la guerra removió".[4]

Continuador del ideal agrarista de Falange, el nuevo régimen presentó el mundo rural como manantial de las esencias nacionales que definirían al hombre nuevo: "El porvenir de las naciones vuelve a estar en la tierra donde se alimentan las raíces de la más firme riqueza nacional. Así lo han entendido Mussolini (Agro Pontino) y Hitler (Danktag)".[5]

Frente a los vicios y perversiones de la ciudad, la vida en el campo se presentaba como una arcadia, custodia de los mejores valores patrios al tiempo que se convertía en un garante económico en el periodo de la autarquía; y permitía agrupar a la población en núcleos pequeños y fáciles de controlar. La sociedad rural se estructuró en torno a la idea de propiedad familiar cuyo núcleo era el hogar.

Los modelos de vivienda rural contribuyeron a definir la idea de familia y hogar, dos de los pilares del nacionalcatolicismo sobre los que se apoyó la ideología franquista. La materialización de estos conceptos suscitó en los arquitectos la necesidad de dotar a los nuevos pueblos de cuerpo y alma, de una "anatomía" y de una "patología".[6] Tan importante era dar cobijo a las familias como hacerlo en el ambiente adecuado.

En este contexto de exaltación nacional, se promovió la definición de una arquitectura arraigada en nuestra tradición, alejada de las influencias extranjeras identificadas con la estética republicana. En septiembre de 1940, Luis Moya afirmaba que "se facilitaba la expresión del nuevo concepto porque se preveía el derrumbamiento de todo el mundo de ismos, que era casi todo el mundo artístico".

1. Alejandro de la Sota a propósito de Esquivel. Citado en Delgado Orusco, Eduardo; *Imagen y Memoria. Fondos del Archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización. 1939-1973* (Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013), 103.

2. Entrevista a José Moreno Torres, Director General de Regiones Devastadas, *La Vanguardia Española* (26 de julio de 1940).

3. Discurso de Ramón Serrano Suñer, *Reconstrucción*, n.º 3 (junio-julio 1940).

4. Ibíd.

5. Nemesio García Pérez, *Agrarismo y Jonsismo*. 1933 (agradezco a Miguel Rivas Venegas su selección de textos sobre Falange y agrarismo).

6. F. J. Monclús y J. LL. Oyón, "Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas", en *Arquitectura en Regiones Devastadas* (Madrid: MOPU, 1987), 119 y 120.

El movimiento moderno se rechazó por antipatriótico. En su lugar se plantearon dos vías de recuperación de la tradición: por un lado, el pasado monumental (simbolizado en El Escorial); de otro, la arquitectura popular. El primero fue la base de un aparato visual de carácter imperial que tuvo su máxima expresión en la reconstrucción de la capital del Estado. La segunda definió el perfil de los nuevos pueblos de España.

Sin embargo, esta visión simplista de la arquitectura de posguerra ha sido superada por buena parte de la historiografía, demostrando que ni la ruptura con el pasado más inmediato fue tan radical, ni la promocionada autarquía estética fue tal.[7] El regionalismo promovido por el franquismo como el estilo oficial había comenzado a definirse antes de la guerra y no fue exclusivo del caso español, ya que tras la Segunda Guerra Mundial se produjo un renovado interés por la arquitectura tradicional en todo el continente. Así, la afirmación hecha por Miguel Fisac en 1949 en la V Asamblea Nacional de Arquitectura —"todos estamos de acuerdo en la necesidad de abandonar el camino que seguíamos por faltarle contenido vital"— no estaba tan lejos de lo que Walter Gropius había confesado a su amigo Sigfried Giedion dos años antes: "El otro día examiné con atención nuestra publicación sobre las unidades de manzana y este análisis me ha hecho comprender los muchos errores de ese periodo. El elemento humano entonces no existía".[8]

Esta fiebre constructora hizo que se crearan diferentes organismos oficiales encargados del desarrollo del mundo rural como la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (1938-1957) y el Instituto Nacional de Colonización (1939-1971). La primera tuvo un carácter más representativo, y bajo el recuerdo de la ruina el caudillo recurrió a la fórmula medieval del pueblo adoptado, alimentando la propaganda paternalista tan del gusto del régimen; sin embargo el INC, más técnico, aunó el trabajo de ingenieros agrónomos y arquitectos que continuaron la reforma agraria iniciada a principios de siglo.

Las premisas para la reconstrucción fueron la urgencia y la austeridad. La reivindicación de la tradición y la escasez de tiempo y materiales favorecieron la tipificación de los elementos estructurales y decorativos. La revista *Reconstrucción*, órgano oficial de Regiones Devastadas, funcionó como un catálogo, con secciones fijas dedicadas a la difusión de modelos surgidos del análisis de la vivienda rural tradicional.[9]

Los nuevos pueblos levantados por Regiones Devastadas respondieron a una lectura ecléctica de la arquitectura tradicional, pero en su estudio y adaptación de la vivienda rural se identificaron muchos de los problemas y de las soluciones aplicadas a la vivienda en las décadas siguientes. Así, los elementos decorativos, las rejas, las cornisas, las chimeneas y los dinteles definieron el "alma" de cada zona de España a través de la recreación de ambientes tanto en las calles como en el interior de las casas, decoradas con objetos y muebles

de inspiración popular. Era más importante publicitar el alma castiza que evidenciar el propio cuerpo arquitectónico, definido bajo premisas higienistas y funcionalistas.

A medida que avanza la década, los modelos regionalistas se simplificaron modificando el perfil de la arquitectura rural. En un claro intento por huir del pintoresquismo, los proyectos de los jóvenes arquitectos eliminan o transforman los elementos más anecdóticos y castizos de las fachadas, entre críticas por no adaptarse a los modelos definidos para cada zona geográfica.[10] Los volúmenes cúbicos, de fachadas lisas y blancas quemadas por el sol, definieron un nuevo horizonte estético. "Por Dios, sin chapiteles",[11] había suplicado José Luis Fernández del Amo ante el abuso de este elemento barroco en el campo y en las ciudades.

En los edificios públicos y en el trazado urbanístico de estos nuevos pueblos se irá introduciendo una nueva lectura de la tradición. La omnipresente plaza mayor pierde su forma cuadrada y su ubicación centralizada para adaptarse a nuevas fórmulas como la plaza-fachada proyectada por Alejandro de la Sota para Esquivel (Sevilla, 1952).

También la arquitectura religiosa vivirá una importante transformación previa al Concilio Vaticano Segundo. En un intento por dotar a estos pueblos de una unidad estética se invitó a los jóvenes artistas plásticos a colaborar en los proyectos de decoración de las iglesias y diseño de esculturas públicas, llevando la abstracción, estilo "oficial"[12] de los años cincuenta, también al entorno rural.

Tras una década de análisis y relectura de la tradición estética, al final de la década de 1940 y principios de la siguiente se ve superado el pintoresquismo de la mayoría de los pueblos reconstruidos para dar paso a una revisión moderna de lo popular. A la vuelta de un viaje por los países nórdicos en 1949, Miguel Fisac, al tiempo que proyectaba el Instituto Laboral de Daimiel, afirmaba: "Copiar el arte popular o clásico español conduce al folklore o a la españolada. Extraer su esencia, saber sacar esos ingredientes de verdad, de modestia, de alegría, de belleza que tiene, sería encontrar el camino de una nueva arquitectura y, en general, de un arte nuevo".[13]

7. En 1979 en la revista *Arquitectura Bis* se produjo un intenso debate en este sentido, recopilado por Ángel Urrutia en *Arquitectura española contemporánea* (Madrid: COAM, 2002), 253-280.

8. Carta de W. Gropius a S. Gideon, fechada el 18 de julio de 1947. Citado en Antonio Pizza: "Malos tiempos para la lírica... (Esperanza y desesperanza en la Europa de posguerras)".

9. Joaquín Vaquero Palacios, arquitecto jefe de la Oficina de detalles arquitectónicos, publicó desde 1941 una serie de artículos sobre los elementos arquitectónicos populares y el mueble popular.

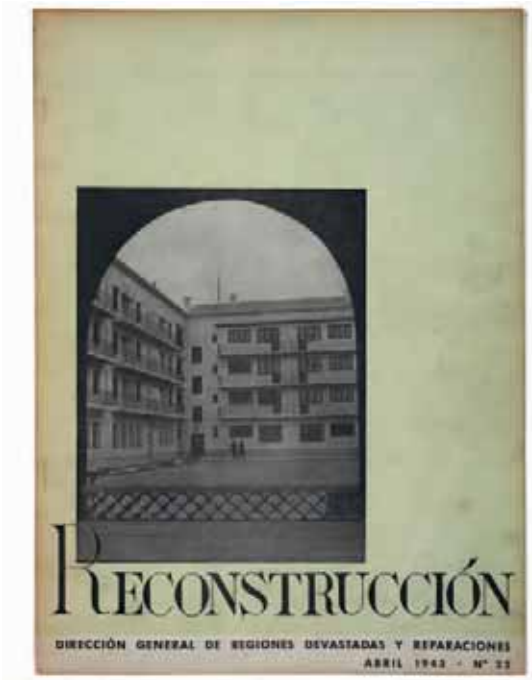
10. Lo que se hace evidente en el *Informe del Servicio de Arquitectura sobre el anteproyecto del nuevo pueblo de Torres de Salinas, en la zona del Alberche (Talavera de la Reina)*, de 30 de julio de 1951, donde se afirma: "En resumen el trazado nos parece escenográfico y poco sincero, ya que se ha tratado de crear en un medio otro totalmente diferente".

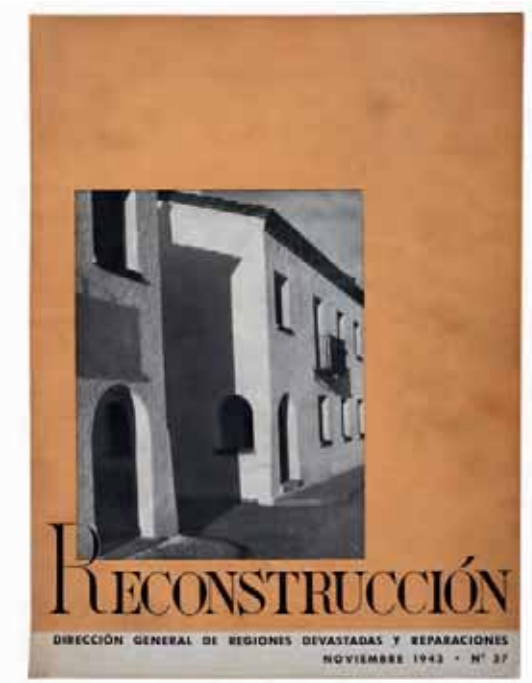
11. "Al director del Museo de Arte Moderno", *Alférez*, n.os 23-24 (Madrid, enero 1949).

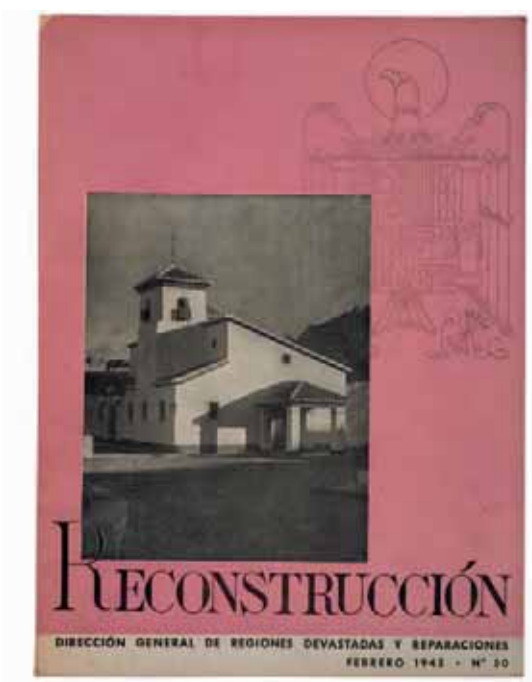
12. J. L. Marzo; *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. 2006, y J. Díaz Sánchez, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. (Madrid: Cátedra, 2013).

13. Miguel Fisac, "Estética de Arquitectura. Ponencia V Asamblea Nacional de Arquitectura", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid, junio de 1949, vol. IV, n.º 11).

Portadas de la revista *Reconstrucción* de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, n.º 32 (abril 1943), n.º 37 (noviembre 1943), n.º 50 (febrero 1945) y n.º 79 (enero 1948)







Discurso del Ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer

***Reconstrucción*, n.º 3, número extraordinario junio-julio 1940**
Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 1940

Se inaugura ahora la Exposición de proyectos y trabajos que para la reconstrucción de España estamos realizando.

La consumación del Movimiento Nacional no pudo lograrse sin graves daños y dolores, que son el precio ineludible de tan alta empresa. La destrucción producida, de una parte, como consecuencia de la guerra, singularmente en las zonas donde los frentes estuvieron estabilizados, y de otra, como efecto principalmente de la anarquía, del desgobierno, la desidia y el abandono colectivos en la zona roja, han causado daños de consideración en el cuerpo de España [...]

Al ideal de ruina y de resentimiento del enemigo opuso el Movimiento Nacional la consigna de afirmación y de reconstrucción; y de esto desde el primer instante de la guerra, desde los primeros días del combate [...] Pero bien pronto advertimos todos que la guerra tendría que ser una prueba larga, y entonces se inició la segunda fase de nuestra tarea reconstructora. En esta segunda fase sujetaron a unidad y coordinación los esfuerzos dispersos de la etapa anterior; se crearon órganos, se reglamentaron funciones, se corrigieron viejos errores, se disciplinaron todas las actividades. Ello coincide con la constitución del primer Gobierno Nacional de España y con la promulgación de la Ley de 30 de enero de 1938, en la que se creó el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones. En esta segunda fase, pendiente todavía la guerra, se realizó esta labor importantísima: se creó el Instituto de Crédito; se organizaron seriamente todos los servicios, poniendo en movimiento todo el aparato técnico-económico y administrativo de la Reconstrucción Nacional.

[...] Con el parte de guerra del día 1º de abril del año anterior, anunciándonos que la guerra había terminado, comienza la tercera fase de la Reconstrucción.

La recuperación de la totalidad del territorio nacional nos ponía en posesión de nuevas provincias, pero también de nuevas ruinas; a la vez, la terminación de la guerra permitió que equipos de ex combatientes y ex cautivos poblaran los abandonados gabinetes de trabajo, laboratorios, talleres y fábricas. Contando con valiosas y nuevas aportaciones, de una parte, y ante la visión de tanto daño, de otra (pueblos y aun ciudades enteras yacían en imponente ruina), pensamos en un sistema de reconstrucción orgánica. Así surgieron los "pueblos adoptados por el Jefe del Estado", que son mandatos de fundación que recuerdan las cartas pueblas de nuestra Edad Media y las gestas heroicas de nuestros conquistadores de Indias.

Esta tercera fase en que nos encontramos en el momento de inaugurar esta Exposición se caracteriza por estas dos directrices: Primera. La Reconstrucción no aspira a dejar los pueblos de España sobre los que opera en el estado que ayer tuvieron. Aspira a mejorarlos, llevando a ellos el aliento de la Revolución Nacional, puesto que — no nos asusta proclamar esta triste verdad — en muchos las condiciones de la vivienda eran en ocasiones incompatibles con la dignidad humana. Aspiramos a que aquellas casas cumplan las exigencias de los hogares higiénicos y alegres, para que los hijos de los que se sacrificaron aprecien el fruto de tanto esfuerzo.

A la obra del arquitecto seguirá la tarea patriótica y cristiana de las mujeres de España encuadradas en la Sección Femenina de Falange, para llevar allí una idea mejor del hogar y una idea más alta de la Patria; y para que cuantos reciban el beneficio de nuestra reconstrucción por muchas que sean las comodidades que en las nuevas casas encuentren, nunca se embote su sensibilidad en términos que pudieran olvidar que las nuevas casas y los nuevos pueblos de España están cimentados sobre la lección ejemplar de aquellas piedras que la guerra removió.

Es la segunda directriz, de esta tercera fase de la reconstrucción, el ritmo rápido con que los trabajos se realizan, en términos en que, sin exageración, puede decirse que hasta ahora no alcanzó nunca ninguna obra en España [...]

Termino afirmando que estamos satisfechos de la obra realizada; pero que tenemos cabal idea de toda la dimensión de la que queda por realizar [...]

Sin desmayo, aquí o donde sea, seguiremos trabajando para ayudar al Jefe del Estado en la noble tarea que si ayer consistió en devolvernos el ser de la Patria perdida, ha de consistir hoy en restaurar su fortaleza y su potencia, para que sobre ellas pueda España afirmar sus derechos en esta hora decisiva del mundo.

¡Arriba España!

Manuel Laviada (escultor), Luis Moya (arquitecto) y Vizconde de Uzqueta (militar)

"Sueño arquitectónico para una exaltación nacional" [presentación de la obra de Manuel Laviada]
***Vértice*, n.º 34, San Sebastián, septiembre 1940, 7ss.**

Dos personas se encuentran en un momento de caos (diciembre de 1936). Son un escultor y un arquitecto. En febrero de 1937 se agrega un militar. Sienten la necesidad de combatir de un modo espiritual por un orden. También, de disciplinar la mente en momento tan fácil de perdería. Y, además, de hacerse un refugio interior donde pueda sobrevivir el pensamiento por encima del medio (el Madrid rojo).

El trabajo emprendido se hace de un modo desinteresado, sin propósito de realización ulterior. No por eso menos exacto. Es un sueño perfectamente razonado, llegando hasta el más mínimo detalle. No se ha escatimado tiempo ni esfuerzo; ambos sobraban. El aislamiento y la carencia de término de comparación elevaban a un plano superior el pensamiento; sin los límites mezquinos de una competencia artística normal; sin público ni jueces.

Este trabajo queda sin terminar por llegar la liberación.

Se reúnen tres ideas como punto de partida: una exaltación fúnebre, nacida de lo que sucedía alrededor y de lo que amenazaba; la idea triunfal, que producía los que se oía y lo que se esperaba; una forma militar, reacción contra la indisciplina ambiente. Se concretan estas ideas en una ciudadela, que contiene una gran pirámide y un arco triunfal, situados en foros o plazas rodeados por edificios militares o representativos. Como no es bueno cimentar en el aire, se busca un emplazamiento real, aunque elegido con la libertad sin cortapisas que permite un sueño. Y el sitio elegido es el cerro que se extiende, en Madrid, entre el cementerio de San Martín y el Hospital Clínico, lugar de los más altos dentro de la capital.

Fue la oportunidad de dar formas plásticas y convertir en formas tangibles los propósitos y modos estéticos que de años atrás venían elaborando los autores; sólo un espacio amplio de tiempo vacío podrá dar lugar a la necesaria comunicación de ideas; sólo un complejo de importancia podía desarrollar el concepto estético, que permanecía raquítico entre los temas vulgares de la vida artística, sin aire para desarrollarse. Se facilitaba la expresión del nuevo concepto, porque se preveía el derrumbamiento de todo el mundo de ismos, que era casi todo el mundo artístico; la moral estética obligaba a un examen de conciencia, como un balance de lo que realmente existía en arte, y que podía servir de partida para el futuro.

Circunstancias personales de los autores proporcionaban a éstos una formación clásica española. Su sentimiento inclinaba esta formación hacia Italia, y daba frecuentemente la espalda a París. Impermeables, por tanto, a cuantas modas llegaban generalmente por ese conducto.

La tradición española se ha encontrado rota; en su lugar dos direcciones, opuestas en apariencia, idénticas en la intención: 1º, la moda última, cualquiera que sea, extraña a lo nuestro, y 2º, la copia servil, el "pastiche" de un momento determinado de lo nuestro. Contra ambas, la tradición viva, transmisión entre generaciones. Nuestro neoclásico continúa en el romanticismo la tradición española del Renacimiento; es el estilo, no elegido, sino vivo entre los autores. Sin imitar concretamente ningún estilo español determinado, ni anquilosar la tradición española clásica en ninguno de sus momentos, se ha continuado la tradición española con las aportaciones modernas debidas: 1º, a los nuevos programas, determinados por las circunstancias políticas, sociales y económicas; 2º, a los nuevos medios técnicos, y 3º, a la nueva manera plástica, sentido de economía visual.

El arco de triunfo como decoración, adorno de una plaza. Sin categoría de edificio, desafía las leyes de la gravedad arquitectónica. Como un retablo madrileño, castellano, con columnas entre nubes, paños de piedra, trofeos. Las columnas sobre ménsulas. Santiago Apóstol en medio de una gran bandera de piedras de color rojo y amarillo. Bandera bordada en cuatro cuarteles con cuatro escenas en bajorrelieve: Covadonga, Las Navas, América, el Movimiento. En el ático, la inscripción que queda en blanco. Victorias y trofeos como remates.

Esta cara del arco es un monumento a la Bandera. La otra lo es al resurgimiento: dos figuras plantando un árbol.

Fondos lisos en contraste con la riqueza de formas y temas de la parte expresiva; silueta nueva para arcos de triunfo: menos formal y más bizarra que los conocidos; más parecido a los elevados con motivos de fiestas y triunfos en otros siglos, de vida efímera por no permitir otra cosa aquellos medios técnicos; ahora lo mismo con aspiración de eternidad.

La exaltación fúnebre concretada en una pirámide; tema tradicional entre nosotros. En el siglo de oro se habla de "pirámides y obeliscos"; Herrera los hace en El Escorial como remates. Goya proyecta tres pirámides funerarias: la que sirve de fondo al enterramiento de la duquesa de Alba, con su entrada a estilo de cueva rajada en un paramento; la "Gran Pirámide" en el dibujo propiedad del marqués de Casa Torres, horadada, en inmensa abertura en arco, combinación de monumento funerario y arco de triunfo, colocado al modo

Luis Moya Blanco
Sueño arquitectónico para una exaltación nacional
[vista exterior de la pirámide y vista del lado norte], 1937-1939

romántico en un emplazamiento con el que no tiene ninguna relación, como llovida del cielo; el verdadero proyecto, en alzado delineado y lavado, conservado en el Museo del Prado, combinación de templo y pirámide, ésta como remate de aquél, en vez de lo contrario, que es lo usual en Méjico y Yucatán.

El monumento del Dos de Mayo, siempre pensado como pirámide y realizado como obelisco, quizá por economía. Concurso de proyectos para realizar este monumento, anunciado de acuerdo con el Decreto de 24 de marzo de 1814, donde se dice: "El terreno donde actualmente yacen las víctimas del "Dos de Mayo", contiguo al Salón del Prado, se cerrará con rejas y árboles, y en su centro se levantará una sencilla pirámide que transmita a la posteridad la memoria de los leales, y tomará el nombre de "Campo de Lealtad".
El primer premio, para D. Isidro Velázquez, arquitecto mayor de la Real Casa; su proyecto sería una pirámide, de acuerdo con las bases del concurso; luego se convirtió en un obelisco, pero puede conocerse su idea primera por el proyecto que, más tarde, a los setenta y dos años de edad, hizo para el cementerio de San Isidro; gran polígono regular, de anchos lados, forma de recinto; en medio, una gran pirámide, conteniendo una iglesia, con soluciones perfectas para iluminación, acceso, carácter, pero sin concordancia formal entre fuera y dentro: por fuera, pirámide; por dentro, Iglesia abovedada. Los medios técnicos no permitían otra cosa entonces. Con razón puede llamarse tradicional entre nosotros: la pirámide es la forma que nos entregan nuestros antecesores inmediatos en arquitectura, los de hasta mediados del siglo XIX. (Los que siguen no cuentan en la tradición clásica española).

Tales son los antecedentes. La nueva versión de la pirámide los recoge y ajusta mejor, valiéndose de la nueva técnica.
La pirámide tiene la misma forma dentro y fuera. La iluminación por medios puntos, bocas de nichos. La cripta se abre hacia la basílica superior por el centro y por los bordes; del centro sale una llama, un monumento; atraviesa el piso, saliendo del mundo subterráneo; y llena el ámbito de la basílica; un gran paño, el Sudario de la Pasión, llevado por Ángeles; otros Ángeles se entremezclan llevando la lanza, el lienzo de la Verónica, la Columna, la Cruz en lo alto. Al pie de los Caídos, ocho figuras representativas, entre la cripta y la basílica, vistos desde ambos. Y en el fondo, en el centro, el Sepulcro, no de un democrático soldado desconocido, sino de un Héroe único. Irradian las naves de la cripta hasta la galería de contorno, que une otra vez los ámbitos de arriba y de abajo.

La entrada a tal templo, como corresponde: Atrio hundido entre muros de granito como hornacinas; jardines elevados alrededor, coronados de "funesto ciprés". Uno de estos jardines, el maravilloso cementerio de San Martín, ahora medio destruido. Supuesto restaurado. La puerta, al fondo, de trinchera de piedra, como en Atenas y Micenas; además, efecto barroco de estrechamiento paulatino. Sucesión de sensaciones a lo musical, no presencia simultánea a lo arquitectónica, ritmo marcado por pares de columnas, inútiles menos para el efecto, truncadas en su función, ya que no en la forma. Ningún grito, nada descompuesto; silencio y compostura arquitectónica por fuera, la llama dentro, inmensa, pero cerrada; violenta, pero encuadrada en la geometría de la basílica.
Otra entrada lateral desde el cementerio viejo de San Martín en rampa descendente, que se estrecha entre muros de cipreses y se hunde hasta la boca de la cripta, baja y oscura.

En conjunto una ciudadela, acrópolis de este siglo. Ordenada a la española, como El Escorial. Un eje principal de triunfo; otro transversal para lo fúnebre. El primero desde una anteplaza, sigue entre bastiones, hasta una plaza de distribución circular. En ella un arco de triunfo, puerta de la gran plaza interior, para permanecer. Al fondo, suntuoso edificio enriquecido con un atrio de columnas dedicado a la conmemoración y a reunión, en inmenso salón cubierto a la española. Alrededor de la plaza, edificios porticados con balcones, teatro de esta ciudadela, cuya puerta es un arco de triunfo y cuya escena es el edificio del fondo. El eje transversal parte de la plaza de distribución y desciende hasta el atrio hundido de la pirámide.

Preocupaciones del momento, lecciones vividas, toman forma en disposiciones defensivas; se piensa la ciudadela como eficaz instrumento de dominio, cabeza de la ciudad, sujeción de revueltas. Posesión del agua, de la electricidad, de la radio, de los teléfonos, de la gasolina; donde no posesión, dominio.

Otras preocupaciones, reacción ante la anarquía, se convierten en ordenamiento de circulaciones complicadas; plaza pensada como mezquina para circular, con todos los movimientos previstos, como el autómata jugador de ajedrez de Torres Quevedo, tan exacto y fantástico.

Preocupación por la medida, la escala. Grande o no, sea humano. Como lo ha sido siempre en buenas épocas.
Con tiempo sin tasa se ha hecho un estudio comparativo a la misma escala de los conjuntos monumentales importantes que el mundo conoce: Acrópolis de Atenas, Foros Romanos, El Escorial, Plaza de San Marcos, Capitolio, Zwinger, N.S.D.A.P. de Múnich, Plaza Mayor, Versalles, Nancy, Teotilwacan [sic] y otros. También, como escarmiento, otros: Louvre, Radio-City, y algo, por desgracia, del Madrid en construcción desde años atrás; pérdida de la medida, olvido de lo humano, no sólo en el todo, pero en las partes, que es peor. La personalidad desaparecida, el hombre, no como elemento integrante de un todo, en una jerarquía, sino como fragmento mineral de un bloque.

César Cort

Campos urbanizados y ciudades rurizadas
Madrid: Federación de Urbanismo y de la Vivienda de la Hispanidad, 1941

La revolución comienza ahora. "The right men in the right places". Los puestos de lucha son para los hombres capaces. La honestidad, la decisión y la competencia son las virtudes que integran la capacidad. Los hombres buenos, pero tontos, que estén en sus casas. Los inteligentes deshonestos, en régimen de vigilancia. Y los pusilánimes, de espectadores. Es necesario crear, crear bien y crear pronto. Es el momento histórico en que los hombres competentes y limpios de espíritu han de ofrendarse a la Patria con todo su valor. No podemos perderlo.

***

La vida municipal es la base de la prosperidad de la nación. No hay nación grande con municipios abandonados, enclenques, torpes o venales. Y, no hay posibilidad de organizar las corporaciones locales, sin un ideal que guíe los afanes de sus rectores y unos conocimientos que sean garantía de acierto en su gestión. Este libro, quizá presuntuoso, persigue el propósito de interesar a las gentes en los problemas municipales, de ofrecer a los ediles un compendio de las principales cuestiones de Urbanología, que diariamente han de someterse a su estudio y decisión y, sobre todo, de preparar el ambiente nacional para que en breve puedan traducirse en realidades los ideales que vamos a exponer con el fin de que nuestras futuras ciudades se amolden a las características de nuestro clima, de nuestros usos y costumbres; ciudades para españoles; ciudades nuevas distintas de las que se ven en países extranjeros; ciudades agradables para los que en ellas viven; ciudades sin privilegios; ciudades cristianas, en fin, donde la vida comunal sea grata a la inmensa mayoría de sus pobladores y no regalo para unos pocos a costa de la pesadumbre de los demás. Y para que los campos no paguen con su pobreza y abandono nuestra incuria e incapacidad.
La vida rural merece, por lo menos, tanta atención como la urbana. No se puede hacer política de las ciudades sin conocer los problemas del campo. Primero el campo y después la ciudad. Que no olvide nadie que la prosperidad de las ciudades se engendra en los campos, y que sin campos atendidos, cultivados y lozanos no hay ciudades con vitalidad.

"Poned cuidado — dice Aristóteles en su Política — en que los campos que rodean la ciudad puedan proporcionarla (¿?) el sustento necesario porque así podrá resistir con éxito el ataque de sus enemigos." Y la ciudad de ahora, que no es la ciudad-estado de los griegos, aún necesita ampararse en tan sabio principio, que si no garantiza por entero su independencia porque las poblaciones del presente no son como las antiguas unidades económicas cerradas, contribuye a que la vida en los núcleos urbanos resulte menos costosa y más fácil acrecer el bienestar y la riqueza de la nación.

Llevar el campo a la ciudad y la ciudad al campo ha de ser el propósito anatréptico de los nuevos urbanizadores, aunque el enunciado parezca un tanto paradójico. "Rurizad las ciudades y urbanizad los campos", fue el lema del primer libro español de urbanización, escrito por Cerdá, hacia la mitad del siglo pasado, cuando todavía en Europa nadie se ocupaba doctrinalmente de estas materias. Y en la urbanización de los campos; es decir, en procurar a sus habitantes la mayoría de las ventajas que gozan los de la ciudad y en rurizar las ciudades, que vale tanto como introducir en las urbes cuantos sectores rurales encuentren posible acoplamiento, sin perder por ello la unidad del conjunto ni el aspecto de ciudad, hay que buscar el mejoramiento material de la vida cotidiana que influye tanto en el mantenimiento de la buena moral, como la moral en el ordenamiento de las actividades materiales [...]

Legación de Noruega en Madrid, a 1º de marzo de 1937

Miguel Fisac

"Estética de Arquitectura" [ponencia en la V Asamblea Nacional de Arquitectura]
Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, vol. IV, n.º 11, Madrid, junio 1949

En los cambios de impresiones con otros compañeros sobre la calidad estética que debería tener nuestra Arquitectura; en los artículos sobre estos temas que han aparecido últimamente en nuestras revistas, y en las ponencias que sobre las "Tendencias actuales de la Arquitectura" presentan a la V Asamblea de Arquitectos nuestro compañero Zavala y el Colegio Vasco-Navarro, se observa una evidente unanimidad, por lo menos en lo fundamental.

Todos estamos de acuerdo en la necesidad de abandonar el camino que seguíamos, por faltarle contenido vital. Estamos de acuerdo también en la necesidad de renovación y, lo que es más

importante aún, señalamos unánimemente cuál ha de ser la calidad dominante de esa renovación: "la verdadera verdad", dice Zavala, "si nos hemos de inclinar por una sola cualidad, lo haríamos sin vacilar por la sinceridad", dice la ponencia del Colegio Vasco-Navarro.

Esto es ya mucho. Es como estar enfermo, saberlo, conocer la enfermedad y tener el principal ingrediente que ha de contener la medicina que nos curará. Realmente, podemos estar optimistas, pues si no tenemos salud, estamos en camino de tenerla pronto. Nos falta hacer la medicina y ponernos en tratamiento.

Tal vez nos asalte una tentación. Si encontráramos un específico hecho por unos laboratorios de garantía: Piacentini, Asplund, Lloyd Wright, Le Corbusier, etc., sería muy cómodo: se reduciría a comprar el frasco y tomarlo a cucharadas después de cada comida. Hoy — podría seguir sugiriendo la tentación — los médicos tienen casi olvidada la farmacología; los farmacéuticos han perdido casi totalmente la costumbre de hacer recetas, y podría suceder que uno u otro se equivocaran y nos dieran un veneno que nos llevara al otro mundo.

Todo esto no debe pasar de ser una tentación. Nuestra enfermedad es más o menos grave, pero no es corriente; tenemos síntomas generales epidémicos; pero la enfermedad completa es sui generis y es necesaria una receta especial para esta dolencia y a la medida de nuestro organismo y de sus reacciones.

Vamos a comenzar analizando un hecho.

Si estamos todos de acuerdo en que el factor principal de la nueva estética arquitectónica ha de ser la verdad, ¿por qué nos resistimos a ponerlo en práctica?

Y otra pregunta: ¿Pone hoy alguien esa verdad en práctica?

En un artículo aparecido en el número 9 del Boletín de la Dirección General de Arquitectura indicaba la evidente falsedad de muchos funcionalismos en los proyectos redactados por las figuras más representativas de este movimiento arquitectónico. A esto mismo parece referirse Zavala al llamar "verdadera verdad" a la Verdad, para distinguirla de esas falsedades servidas con altisonante nombre de verdad.

Sin embargo, no seríamos objetivos si no admitiéramos que muchos Arquitectos — quizá no aquellos que tienen más renombre mundial — proyectan y ejecutan obras con honradez constructiva y estética; por ejemplo, el grupo de neo-empiricistas suecos.

¿Por qué, pues, nosotros y muchos más de otras latitudes nos resistimos a seguir ese camino?

Creo que esta interrogación tiene una respuesta clarísima: porque nos falta llaneza, sencillez.

Trataré de explicarme. Es evidente el movimiento de justicia social que se está operando en nuestro tiempo. Estaría fuera de lugar analizar sus causas, sus orígenes y hasta sus consecuencias.

En todo caso, el camino de la justicia social es un buen camino, aunque pueda parecer duro a algunos y en muchas etapas haya desviaciones que lleven a resultados dolorosos, sangrientos o utópicos de falsa igualdad. El final será bueno y, quieran o no, la última palabra será el Evangelio.

Pero ¿qué repercusión tiene todo esto en la Arquitectura? En todas las artes, pero antes y más claramente en la Arquitectura, se traduce con toda claridad en modestia. Este fenómeno de justicia social no trae como consecuencia un descenso en los valores de la cultura y la civilización, pero si en aquellos otros que tienen como causa intrínseca el desequilibrio social. Esto origina una mayor sencillez en la vida en las clases pudientes y una mayor sencillez también en los organismos estatales.

Esa modestia, esa sencillez, es la que nos resistimos a aceptar por falta de sencillez nuestra y por falta de sencillez de los clientes, porque ellos y nosotros tenemos monomanía de grandeza.

Buscamos en las evidentes desviaciones de esta evolución social la justificación de colocarnos, no en contra de esas desviaciones, que sería la posición lógica, sino en contra también, aunque sea de forma vergonzante, de la médula del fenómeno. Pero hay más: surge entonces — y esto es un fenómeno fisiológico del organismo vivo y también del social — una reacción contraria. Esta es la razón de ese incontenible desbordamiento del lujo y de ornamentación en la Arquitectura de períodos pobres de la historia de los pueblos, y ésta es también la causa de esa ornamentación recargada que estamos padeciendo de lo "isabelino", de las añoranzas al principio de siglo y de la simpatía por el quinqué y toda la vida que iluminó.

Pero tenemos también otra experiencia. Cuando por necesidades económicas ineludibles hemos tenido que hacer Arquitectura modesta a la fuerza, la Arquitectura que hemos hecho no nos gusta. No es sólo pobre, es, sobre todo, triste. Y ¿por qué? Porque no hay humildad alegre si no es humildad cristiana.

Esa humildad alegre, por cristiana, la tiene el arte popular y el arte clásico español.

¿Se puede llamar clásico, en este sentido frío y académico de la palabra, a Lope de Vega o a Velázquez?

Copiar el arte popular o clásico español conduce al folklore o a la españolada. Extraer su esencia, saber sacar esos ingredientes de verdad, de modestia, de alegría, de belleza que tiene, sería encontrar el camino de una nueva Arquitectura y, en general, de un arte nuevo.

Manuel de Falla lo consiguió en música ¿Por qué no seguir su ejemplo?

Kindel (Joaquín del Palacio)
Instituto laboral de Daimiel. Arquitecto: Miguel Fisac, 1951-1953

Paisajes españoles y Kindel (Joaquín del Palacio)
José Luis Fernández del Amo. Poblado de colonización de San Isidro de Albatera (Alicante), c. 1956

José Luis Fernández del Amo

Memoria del poblado de Torres de Salinas [Toledo]
Madrid: Jefatura Nacional de Madrid - Instituto Nacional de Colonización, junio 1951

En la cuenca del Alberche, a corta distancia de su afluencia al Tajo, una parte de la espléndida vega que en la margen izquierda de ambos ríos queda abrigada por la Sierra de Gredos y sobre la que se encuentra Talavera de la Reina, el Instituto pone en regadío y asienta los colonos para quienes ha de edificarse un poblado que les albergue con los elementos necesarios para su vida social y su atención espiritual.

Se sitúa apoyado en el arroyo de las Parras, próximo al ferrocarril de Madrid a la Frontera Portuguesa, con acceso por un ramal de la carretera nacional de Madrid a Extremadura, que arranca a pocos metros del puente que atraviesa el Alberche.

El terreno es prácticamente llano y horizontal con los declives suficientes para su desagüe hacia el arroyo mencionado de una parte y de otra, hacia una barranquera artificial que ya existe. Es arenoso y silíceo, con tierras limpias y sueltas, fáciles de empradizarse espontáneamente con la vegetación silvestre natural de la zona.

La gran anchura de la vega en la que queda ubicado, limita su horizonte por el corte vertical del río en el sector SE, por las lomas bajas y suaves oteros en el NE, las montañas de la sierra que la cierran al NO y es acompañada por grupos de vegetación formados por el soto del río, por los olivares próximos, por las encinas, por el arbolado que acompañan los grandes cortijos, contorno de verdes sobre el azul remoto. Esta amplia llanura de cultivo, con la perspectiva guardada de vegetación, así como las características del terreno y el criterio fijado de reducir a un mínimo los tipos de viviendas, ha inducido a concebir el poblado en una disposición que establece las manzanas como recintos de convivencia social, absolutamente independientes de la circulación laboral y del ganado.

Con estas premisas se crea una atmósfera vital o ambiente para el hombre que la Colonización ha de hacer, al mismo tiempo que se procura el mejor funcionamiento en cuanto a las labores del campo.

El origen de las poblaciones tiene siempre una razón profunda y esencial que le da su fisionomía propia. La colonización, en la misión renovadora del hombre que adopta, sirviéndole en la totalidad de su ser, junto a la transformación del campo que supone, ha de tener una expresión fidedigna en la configuración del poblado con una estructura funcional que satisfaga integralmente las exigencias humanas del planteamiento. Cuando se da la posibilidad de levantar la arquitectura de una población enteramente y desde un principio, no debe vacilarse en crear el ámbito vital en orden a su destino concreto y específico. La tradición no es un imperativo suficiente sí no está justificada funcionalmente y solo se recogerá la gran lección de experiencia en el precedente histórico, para fundar sobre él todas las ambiciones del porvenir.

Se disponen así las viviendas en áreas en las que se incluye la vegetación, limitadas por las vías de circulación —en sistema separativo— de carros y animales. La carretera de acceso y comunicación con el camino a San Román, sirve de eje para el trazado y a ella afluyen como médula espinal las calzadas de servicios que conducen directamente a las parcelas. En el interior de cada una de estas áreas se sitúan los edificios públicos clasificados según su índole y constituyendo así en una de ellas el recinto comercial que comprende las viviendas de artesanos, ligadas por un pórtico diáfano que cobija el mercado espontáneo a manera de zoco; en otra el edificio de la administración y viviendas allegadas; en otra la Iglesia con locales parroquiales, las escuelas y viviendas de maestros; en otra en fin, los lavaderos y fuentes públicas.

Una acequia que en la actualidad corre en el mismo sentido que la carretera axial del poblado y que no ha de regar las parcelas de cultivo, nos servirá para la irrigación a pie, de toda la extensión del poblado, contando así mismo con el desagüe a que se ha hecho referencia.

La vegetación, que es capital en la concepción de este poblado, se fía por una parte de las condiciones del terreno, que como se ha dicho se empradiza naturalmente con la grama que le invade hasta constituir allí un "enemigo del agricultor" y que conserva su verdor la mayor parte del año; con especies silvestres que tapizan con el color de sus flores, aquellos lugares y por otra parte, el arbolado que debe repoblarse, ya de carácter puramente ornamental y de sombra en especies de fácil adaptación como el pino, el chopo, etc., como de frutales en las proximidades de las viviendas. Se han clasificado algunas especies de plantas espontáneas, que como la "Rumex Bucephalophorus (Poligonáceas)" presta un cárdeno color como de herrumbre, en grandes extensiones de prados; las "Chrysanthemum-segetum, L. (Compuestas)", "Anthemis mixta, L. (Compuestas)" que dan flor en matojos del tipo de la margarita y la "Spergularia rubra, Pers (Cariofiláceas)" con su tonalidad moradiza de flor; el cantueso, la jara, el tomillo, etc., que todas ellas nos procurarían un jardín seco, natural en los espacios estanciales.

La radical separación entre los animales y la población humana conseguida por el sistema de la urbanización corroborada por el tipo de viviendas, que marca una separación entre los mismos, por la disposición del corral de labor con su acceso a la calzada de servicios y el patio directamente relacionado con la fachada.

La urbanización se reduce así, con una total adaptación a la topografía del terreno, a una red de calzadas con el empedrado

consiguiente y dimensiones estrictas para la circulación de los carros y animales; la vía eje que es carretera de accesos y las calzadas de circunvalación se relacionan los de servicios.
En el recinto de manzanas cerradas por la fachada de las casas se limitaría a las aceras que defiendan los edificios y simples veredas que pudieran ser de tierra apisonada y el pardo pelado o losas en los puntos que por su nivel pudiera embarrarse.

De acuerdo con el concepto del poblado y atendiendo primariamente a las exigencias de vida del colono, se han estudiado dos tipos de vivienda que han de formar bloques de 4, 6 u 8 en fila, para sistematizar y facilitar su construcción, tipificando al mismo tiempo todos sus elementos.

Un tipo pareado, de una planta y otro de dos plantas en fila, que se mantienen en toda la extensión del poblado y que la propia urbanización proporciona los efectos y perspectiva distintos, para cada una de ellas, no obstante, su repetición sistemática.
La vivienda del colono se ha estudiado según los conceptos expresados para el poblado, con la constitución de bloques, que por sí mismos responden a una composición estética y a un funcionamiento orgánico, de acuerdo con la urbanización.

Cada unidad, en los de una planta, consta de la vivienda, patio y jardín de expansión y el corral de labor al que accede la dependencia agrícola. Por su disposición pareada, se simplifica y economiza la construcción, tanto en las viviendas como en las dependencias que firman pabellón. Se hacen crecederas para su ampliación, conforme el progreso del colono. Consta de un porche que da entrada cubierta a una gran pieza como estancia que ofrece caracterizados en su distribución los espacios dedicados a vestíbulo con salida al patio, el comedor y el hogar; sirve al mismo tiempo de distribución para los tres dormitorios. Se completa con un local para aseo y una alacena con ventilación como despensa próxima. La dependencia se compone de cuadra y granero en las proporciones fijadas por la Delegación.

Las viviendas de dos plantas se disponen en fila para su mayor economía y facilidad, llevando asimismo pareadas las dependencias. Entre las viviendas y las dependencias queda inscrito el patio de expansión, que se comunica con el corral de labor y con este se relaciona la dependencia. La vivienda se distribuye en planta baja un pequeño vestíbulo a través del porche, la estancia —comedor y hogar— despensa, un dormitorio y una pieza para instalar el aseo en el acceso al patio. En planta alta: tres dormitorios y una solana o terraza cubierta en fachada.

Los procedimientos y materiales de la construcción serán los propios y más adecuados de la localidad y con este sentido práctico se han proyectado las edificaciones, cuyo carácter va definido por estas condiciones locales.

La cimentación será de hormigón; los muros de ladrillo, así como la tabiquería, forjados de piso y estructura de cubierta, en material cerámico; enfoscados exteriores como mortero bastardo y los paramentos interiores guarnecidos y enlucidos de yeso; la carpintería de huecos en madera con pintura al óleo; la pintura de paramentos a la cal; la cubierta de teja curva sin cornisas procurando el mayor vuelo de la canal y alomar el muro de los hastiales duplicando las cobijas rasas [...]

Madrid, junio de 1951
EL ARQUITECTO

José Tamés (jefe del Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización)

Informe del Servicio de Arquitectura sobre el anteproyecto del nuevo pueblo de Torres de Salinas, en la zona del Alberche, Talavera de la Reina. Madrid, 30 de julio de 1951

[...] En resumen el trazado nos parece escenográfico y poco sincero, ya que se ha tratado de crear en un medio, otro totalmente diferente.

Este tipo de urbanización muy conocido en algunos países de Europa en Ciudades-Jardín como las soluciones suecas y las norteamericanas de Greenbrok y otras situadas en terrenos de acusado relieve con grandes masas de arbolado son de indudable belleza ya que obedecen a un sentido lógico en medio de climas fríos donde los grandes espacios facilitan el soleamiento, pero en el que nos ocupa de clima en verano muy caluroso e inhóspito sin medios de defensa alguno hasta que alcance suficiente talla los árboles y colocados sin orden de forma caprichosamente no parece lo más adecuado.

Respecto a los tipos de viviendas proyectados, los consideramos aceptables. Únicamente en el tipo de dos plantas creemos debe desplazarse el hueco de la planta superior con objeto de que quede a ejes con el de la inferior. Este tipo puede adoptarse solamente en el caso de que sea conservada la urbanización paisajista porque tiene demasiado movida la fachada para el caso de ir en calles normales.

Parecería más lógico aunque tampoco conveniente en este caso haber ido a las soluciones italianas como las proyectadas por Albini y Cerutti en los poblados satélite de Milán de amplios espacios, pero de trazado ortogonal y paralelismo de bloques como correspondería a un sentido estricto de buena orientación y terreno horizontal.

Aún manteniendo este Servicio el criterio de renovación tanto en el sentido de la Arquitectura como en el del urbanismo por lo que puede significar en estos momentos de desorientación estética, la introducción de moldes acertados que prestigien la labor del Instituto, no creemos sea este el caso más adecuado por las circunstancias que concurren y por la forma de enfocar el proyecto, por lo tanto estimamos conveniente el sistema tradicional por razones de mejor uso y economía.

No obstante V.I. resolverá. Madrid, 30 de julio de 1951
El jefe del Sº de Arquitectura. José Tamés

Francisco de Asís Cabrero
Viviendas protegidas en Béjar. Grupo de Santa María de las Huertas, 1943

Marqués de Santa María del Villar (Diego de Quiroga y Losada)
Eibar (interior del mercado), 1944

Torres Molina
Almería. Detalle de cocina en las viviendas, 29 de julio de 1946

7

Represión. Resiliencia. Redención: artistas en las cárceles en los años cuarenta

Óscar Chaves

El "problema de los presos" fue una de las cuestiones más candentes durante la primera década del franquismo. El proceso de articulación del aparato represivo franquista no es, como a veces se ha dicho, una dinámica del periodo de posguerra. Al contrario, un estudio riguroso de las fuentes pone de manifiesto que ya durante la contienda se está preparando un escenario acorde con el designio represivo del bando nacionalista. Dicho *statu quo* se inaugura recién comenzada la guerra, con el bando decretado por la Junta de Defensa Nacional y rubricado por el general Miguel Cabanellas.[1] Es en ese momento cuando comienza a operar un doble proceso de violencia que incluye no solo el aspecto subjetivo de la eliminación del enemigo, sino también una operación de carácter simbólico[2] que convierte al adversario político en primer lugar en enemigo militar (la otredad personificada en el "rojo") y posteriormente en "criminal" ("un rojo sin crímenes no es un rojo").[3] Un ejercicio que a pesar de su extrema simplificación, sirvió de sustento para la erección de una suerte de "justicia inversa" que, de forma general, caracterizó la represión en la España de los años cuarenta.

La selección que aquí presentamos pretende, sin el carácter exhaustivo de un estudio en profundidad, servir como muestra (fragmentaria y dislocada como lo son las historias que refleja) de tres aspectos importantes que a nuestro juicio aparecen sugeridos dentro del discurso de esta exposición. En primer lugar, la articulación de un sistema represivo que llevó a prisión a cientos de miles de españoles, entre los que se encontraron muchos artistas plásticos (pintores, ilustradores, viñetistas, escultores, etc.) así como arquitectos, fotógrafos, críticos y teóricos del arte. En segundo lugar, la producción artística y literaria realizada en el interior de las prisiones entendida como ejercicio de resiliencia (y en algunas ocasiones, de resistencia) frente a la realidad impuesta a través de la violencia del encarcelamiento y las múltiples penalidades que tanto para los presos como para sus familias llevaban aparejadas. Y en tercer y último lugar, la redención como eje vertebrador del discurso del nacionalcatolicismo y, al mismo tiempo, como estrategia de "negociación" individual del recluso con el sistema que lo condena, una relación que sugiere una cierta "zona gris" ausente en el relato tradicional de la víctima del franquismo.

Los conceptos de represión, resiliencia y redención no son en modo alguno estancos, sino que presentan características comunes y sugieren relaciones internas propias del complejo fenómeno de la violencia y su representación. Por tanto, parece innecesario construir aquí un sistema cerrado de categorías para mostrar esta secuencia documental, la cual tampoco se presenta en un sentido cronológico estricto, sino más bien apelando a una cierta lógica interna, que puede ser perfectamente otra para el lector de esta publicación. El compendio está compuesto de los siguientes documentos:

Una "hoja disciplinaria" extraída del expediente penitenciario del pintor palentino Juan Manuel Díaz-Caneja,[4] en la que se relata su paso por el penal de Ocaña, uno de los varios centros en que estuvo recluido entre los años 1948 y 1950. Se trata de una relación de hechos reseñables del paso del recluso por el centro

1. Junta de Defensa Nacional, Bando de Guerra de 30 de julio de 1936.

2. Francisco Sevillano, *Rojos. La representación del enemigo en la Guerra Civil* (Madrid: Alianza, 2007).

3. Miguel Salabert, *El exilio interior* (Madrid: Anthropos, 1988), 155.

4. Archivo Histórico Provincial de Toledo, expediente 23051, legajo 41, folios 1 y 2.

penitenciario en cuestión. Caneja llegó a Ocaña procedente de la Prisión Provincial de Madrid en mayo de 1949 para cumplir prisión preventiva por delitos de "rebelión militar", ya que su sentencia no fue dictada hasta abril de 1950. Este tipo de documentos nos hablan de la arbitrariedad y, en algunos casos, de la crueldad de la Justicia del primer franquismo, además de ser fundamentales para la labor de reconstrucción microhistórica de la violencia política.

El siguiente apartado lo conforman un sobre y una carta[5] de puño y letra de José Manaut Viglietti, ambos dirigidos a su mujer, Ángeles Roca Fava, durante su condena en la prisión madrileña de Porlier, donde el pintor valenciano estuvo preso por delitos de "masonería".[6] Sobre y carta pertenecen a dos fechas distintas, pero muy próximas en el tiempo. Mientras el primero está redactado durante su estancia en la enfermería de la prisión (como podemos observar en el "remite" del envés), la segunda es algo anterior, pues se trata del momento en que el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo (T.E.R.M.C.) comunica a Manaut la sentencia que le había sido impuesta: doce años y un día de reclusión menor. Tenemos aquí un ejemplo claro de resiliencia, entendida como la capacidad del individuo de seguir proyectándose en el futuro a pesar de acontecimientos desestabilizadores, de condiciones de vida difíciles y de traumas a veces graves. Asimismo, pertenece a una suerte de "discurso público",[7] que no coincide necesariamente con lo que piensa verdaderamente el sujeto, sino con una máscara con la que este se presenta ante los ojos del poder (no olvidemos que toda comunicación realizada dentro de los cauces institucionales debía pasar el filtro de la autoridad censora). El resto de la carta refleja el pragmatismo del artista, cuya preocupación se centra en seguir pintando para así poder conseguir los ingresos imprescindibles para su sustento y el de su familia, pues Manaut, como el resto de acusados por el Tribunal, no pudo acogerse al sistema de redención de condena.

De Porlier pasó José Manaut, como tantos otros presos, a la recién inaugurada prisión de Carabanchel. A esta etapa pertenece el siguiente documento, una transcripción del poema "La 7ª Galería", incluido en el poemario inédito *Las horas muertas*[8]. En él nos describe una imagen que quedó impresa en su memoria al entrar por primera vez en su nueva morada penitenciaria. El texto, gracias en parte al estilo prosaico y directo del autor, resulta suficientemente elocuente y hace prescindible, a nuestro juicio, un comentario detenido del mismo.

Seguimos esta selección con dos dibujos del pintor, ilustrador y viñetista madrileño José Robledano Torres, realizados durante su estancia en Porlier y en el burgalés penal de Valdenoceda.[9] Robledano fue condenado a 30 años por delitos de "auxilio a la rebelión" debido fundamentalmente a su participación en el periódico *Claridad*, órgano de propaganda de la Unión General de Trabajadores, así como por su afiliación al Partido Socialista. En sus sátiras, Robledano realizó, a tenor de lo dicho en la sentencia del tribunal militar que lo juzgó, "una campaña difícilmente superable contra los sentimientos que encarnaba el Movimiento Nacional, llena de injurias y expresiones soeces, tendiendo con todo ello a alentar

la resistencia armada contra la auténtica España [...] y principalmente el clero, que aquí pintaba como enemigo feroz del proletariado".[10] La desgarrada elocuencia de estos dibujos realizados en la prisión sobrecoge por la forma en que representa al *homo sacer,*[11] que es el habitante genérico del presidio, cuya representación individual a través del rostro queda reducida apenas a una *imago mortis*. El tremendismo del estilo de Robledano, muy distinto de la objetividad académica de Manaut, nos remite vagamente a una tradición visual de la representación del sufrimiento que va de Jacques Callot o Goya a las imágenes de la *shoah* realizadas por Zoran Mušič.

El siguiente documento se trata de una transcripción del Decreto de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, aprobado el 23 de noviembre de 1940.[12] Con la posguerra asistimos a un cambio aparente de la lógica de eliminación del enemigo y su sustitución por otra de "recuperación de sus almas" para integrarlas en el cuerpo social sano de la Nueva España. En este sentido, los patronatos de Redención y Reconstrucción son dos caras de la misma moneda, que se sustentan en el trabajo y la disciplina militar y religiosa. Comienza a articularse entonces (gracias al anterior Decreto de Conexión del Trabajo con la Libertad Condicional, de 9 de junio de 1939) un sistema de explotación laboral que más allá de una (relativa) rentabilidad económica, buscaba la aplicación de una disciplina total, basada en la conversión individual y la obediencia.[13]

En relación al documento anterior, hemos seleccionado un artículo encontrado en las páginas de *Redención. Semanario para los presos y sus familias.*[14] Esta publicación, a la sazón importante órgano de propaganda del nacionalcatolicismo, fue editada desde 1939 por el Patronato de Redención de Penas por el Trabajo (o Patronato de la Merced). En ella colaboraron numerosos artistas y teóricos que se acogieron a este sistema de explotación por el cual pagaban su manutención y conmutaban (en relación de dos a uno) días de trabajo por días de condena. Además de para subrayar algunos de los elementos puramente ideológicos que ya han sido tratados previamente en esta publicación,[15] hemos traído a colación este texto para destacar la importancia legitimadora que se le dio al arte (sacro e imperial) dentro del discurso redentor de la década de 1940.

Para finalizar, y a modo de resumen de todo lo expuesto, presentamos la sentencia del juicio sumarísimo contra Carlos Gómez Carreras, alias *Bluff*, ilustrador y humorista valenciano que fue condenado por delitos de "auxilio a la rebelión" con agravantes. Su participación durante la guerra en el semanario de sátira política *La Traca* fue determinante en su caso, una clara *vendetta* política por sus caricaturas ("dibujos de la más baja moral, en los que se ridiculizaba al Generalísimo Franco y a los Generales de nuestra Santa Cruzada")[16] a la que intentó darse una apariencia de legalidad. *Bluff* se encontraba en ese momento redimiendo condena en el semanario *Redención* gracias a sus tiras sobre "Don Canuto, ciudadano peso bruto". A pesar de no contar en su haber con crímenes de guerra demostrables, el Tribunal fue implacable en su caso y fue ejecutado en Paterna (Valencia) unos días después de dictarse sentencia.

5. Archivo José Manaut [en adelante A.J.M.], Universidad Carlos III de Madrid, caja 006 bis, legajo 01, folios 34 y 18.

6. Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, T.E.R.M.C., expediente 5840.

7. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (Tafalla: Txalaparta, 2003).

8. A.J.M., caja 006 bis, legajo 22.

9. Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/6208 y DIB/18/1/6296.

10. Archivo General Militar de Madrid [en adelante A.G.M.M.], Consejo de Guerra, MADRID, causa 33548, legajo 4555, folio 39.

11. Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 1. Estado de excepción* (Valencia: Pre-Textos, 2010).

12. Boletín Oficial del Estado, Madrid, nº. 334 (29 de noviembre de 1940), 8181-8182.

13. Gutmaro Gómez Bravo y Jorge Marco Carretero, *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista 1936-1950* (Barcelona: Península, 2011).

14. B. Fernández Martínez, "El arte imperial de la Nueva España", *Redención*, Año I, n.º 5, Vitoria (29 de abril de 1939), 8.

15. Ángel Llorente, "Cultura artística y franquismo en la inmediata postguerra", véase pp. 58-73 de la presente publicación.

16. A.G.M.M., expediente 7470, folio 314.

Portada de *Redención. Semanario para reclusos y sus familias*
n.º 5 (29 de abril de 1939)

Redención

Semanario para los reclusos y sus familias

El Caudillo ha firmado el plan de obras públicas

El plan de obras públicas y el trabajo de los reclusos

Texto íntegro de la Ley y de su documentos anejos

HITLER habló ayer ante el Reichstag

Contestó a Roosevelt y expresó deseos de paz con todas las naciones

Reclama a Polonia la incorporación de Dantzing a Alemania

ARTE en las Prisiones de España

CONSEJO DE MINISTROS

Honores militares a la Virgen de Covadonga y a la de los Reyes

7. Represión. Resiliencia. Redención
162

B. Fernández Martínez

"El Arte Imperial de la Nueva España"

***Redención. Semanario para los reclusos y sus familias* año I, n. ° 5, Vitoria, 29 de abril de 1939, 8**

Ha entrado España en un nuevo periodo de su historia después de una convulsión como no había experimentado desde hacía bastantes siglos. Una convulsión que ha derrocado muchos valores y que ha creado, y aún habrá de crear otros nuevos. Una convulsión que traerá para todos otros modos, que ha puesto como en llaga viva algunos sentimientos —Patria, Religión, Honor— que ha hiperestesiado la sensibilidad nacional y que hará cambiar en el país la estructura social y económica. Una convulsión, en fin, que habiéndolo trastornado todo, ha hecho renacer el espíritu nacional en nuestra Patria.

Esta convulsión fue imposición fatal de nuestra decadencia. Porque la decadencia igual sume a los pueblos en la inanidad que los lleva al delirio utópico o al caos revolucionario. Aquí nos venía bien la divisa italiana de renovarse o morir. Y ese era, en efecto, el problema. El pueblo que camina por el final de la pendiente de su decadencia tiene para escoger ante sí estos dos caminos: dejarse morir, entregarse a la revolución, ser absorbido por otro pueblo más fuerte o arrojarse decididamente fuera de la pendiente en un salto violento que, si bien puede llevarle a la muerte, puede también traerle la salvación. Y no valen otros esfuerzos dirigidos hacia afanes evolutivos y de moderación, ni esperanzas mesiánicas ni ilusiones utópicas. Porque la decadencia de los pueblos es un mal que, por desdicha de la humanidad, sólo se cura con intervenciones violentas, mediante alguna fuerte conmoción.

España no podía dejarse morir ni absorber, porque es nación de gran vitalidad. No quiso tampoco la revolución que no tuviera signo español. Y en una reacción que casi podría llamarse biológica, ha pasado por esta tremenda convulsión, que, sacudiendo todos sus nervios, conmoviendo todo su ser, revolviendo todos los posos de su historia y avivando todo su espíritu, la ha dejado a las puertas de un nuevo Renacimiento. En un esfuerzo trágico ha vuelto España a subir hasta las altas cimas de la Historia donde las águilas imperiales señorean y extendiendo sus poderosas alas se lanzan a los aires dominadoras. Y España tiene ahora —se dice—, voluntad de Imperio, recobra su tono imperial, otea horizontes azules y recorrerá rutas imperiales.

Imperio es grandeza, es superación. Imperio es poderío físico y moral, es magnificencia espiritual, señorío intelectual, alteza y universalidad en los ideales, finura en los sentimientos, nobleza y superioridad en los modos. La expresión de lo imperial, por tanto, ha de ser siempre bella, pero serena en medio de su grandiosidad, un tanto hierática. Porque el imperio lleva en sí la majestuosidad de lo que está en la cumbre alejado en un tono de los gustos, de las miras y de las maneras vulgares.

Pero el tono imperial, en una nación Imperio, habrá de manifestarse en todas las partes; y en el Arte sobre todo, ha de culminar la expresión de su grandeza. Allí ha de quedar la huella imperecedera del sello del Imperio. Si España se dispone a caminar por esas sendas imperiales habrá de crear un art que sea clara expresión de esa unidad espiritual y superior con poderosa fuerza de irradiación en que habrá de fundarse su nueva vida. Porque alguien ya ha dicho, y con razón, que no existe realmente una nación como expresión política y moral mientras no cuente con un arte bien definido y propio. Y una cosa ha también muy cierta en la historia del Arte: y es esta de que el Arte es el exponente caracterizado del estado espiritual, de la grandeza o de la decadencia de un pueblo.

El fenómeno de que hablamos está ya bien estudiado y explicado. Repetidamente se ha puesto, por ejemplo, la razón de que los pueblos cristianos hubieran levantado las sorprendentes catedrales románicas y góticas, y de que edificaran las maravillosas mezquitas los pueblos musulmanes; monumentos todos ellos que cantan a los siglos y que revelan el estado espiritual y la conciencia religiosa de las gentes en los tiempos en que aquellos monumentos fueron alzados. Y no son desconocidas tampoco las transformaciones del Arte y de la Literatura, —aparte de las naturales causas de su evolución—, según las mudanzas de las épocas y de las naciones, y conforme a las transmutaciones espirituales de los pueblos, como consecuencia, generalmente, de las hondas conmociones o de muy trascendentales acontecimientos. Pero no ha de pasarnos desapercibida la razón de que, para producir un Arte superior [sic], el estado espiritual de un pueblo ha de suponer unidad y universalidad. Si es que España renace ahora con espíritu imperial reunirá indudablemente estas cualidades; y entonces el Arte habrá de alcanzar en nuestra patria, de seguro, un esplendor que [sic] habrá de recordar nuestro Siglo de Oro.

Convendrá señalar aquí, sin embargo, que en la innovación artística en general no habrán de considerarse como elementos principales de la grandeza del arte lo anecdótico y lo episódico, pues forzosamente, en cuanto al valor definitivo habrán de ser elementos secundarios; si bien puedan alcanzar cierta importancia dada la rica vena de materiales que suponen para el arte en general los acontecimientos que en nuestro país acaban de desarrollarse. Por eso tampoco podrán ser despreciados, uno por la razón más arriba aludida, y otro

porque lo episódico y lo anecdótico de un gran acontecimiento, —sobre todo como este de la guerra de España de tan honda y extensa repercusión—, constituyen indefectiblemente y para mucho tiempo, el principal objeto de la musa popular. Lo que hay que pedir en este caso, es que la musa sea de altos vuelos. Por lo demás el Arte imperial de la nueva España deberá su diferenciación y su grandeza a las nuevas concepciones estéticas; al estilo depurado, al ritmo, a la gracia de la composición, a la suntuosidad y a la armonía que lo presida en sus valores totales.

Todo lo expuesto no significa en absoluto que el arte español habrá de sustraerse en absoluto a las influencias del exterior. El Arte es un valor universal, más universal cuánto más alta es su calidad. Pero a través de los valores sustanciales, haciéndolas pasar por el tamiz de su temperamento y alejándose del fatal afán de limitación, puede cada pueblo asimilarse las influencias extrañas de valor superior o eterno, sin perder por ello el carácter y el mérito propio. Y España, insistimos, con su personalidad inconfundible y vigorosa, colocada ahora a las puertas de un resurgimiento, si es que quiere en efecto encontrarse a sí misma y va en busca de la hispanidad de que habla Ramiro de Maeztu, habrá de saber infundir a su nuevo arte el soplo de su espiritualidad y de su genio propio, lo inmarcesible de su carácter y la grandeza y dignidad que han de presidir en todo lo que sea hálito o expresión de Imperio.

En esta España nueva —que ha de ser nueva por lo vieja, por lo inmortal, por el "pasado que no pasa"— han de tener especial importancia, misión inapreciable, el Arte y la Literatura. Porque si Imperio ha de ser proyección espiritual, el Arte y la Literatura habrán de constituir un elemento inestimable de esa proyección; una proyección misionera, por la que el mundo pueda reconocer en nueva plenitud de conciencia el pueblo prócer que extendió su universalidad por el orbe y que dio vida a veinte naciones. Una proyección por la que los pueblos hispanos se ponga en condiciones de recuperar ellos también el sentido de hispanidad del que, por sus errores y los nuestros, se habían casi despojado. El nuevo ser de nuestra Patria habrá de dar fe de su existencia por la influencia espiritual que irradie sobre el mundo. Influencia que, por el Arte y por la Ciencia deberá atraer la atención de sus hijas las naciones americanas, con tal fuerza de atracción y de seducción, que no puedan rehusar nunca más aquellos pueblos el aceptar como propio el meridiano intelectual de España.

P. del Carmen – Vitoria.

Sentencia del Juicio Sumarísimo contra Miguel Gómez Carreras *Bluff*

Valencia, 10 de junio de 1940

Presidente: Comandante D. Claudio Merino
Vocales: Capt. D. Fernando Oses Capt. D. Francº Gómez
Capt. D. José Coma
Vocal Ponente : Alférez Sr. Úbeda Florán

SENTENCIA

En la Plaza de Valencia a 10 de Junio de mil novecientos cuarenta.

Reunido el Consejo de Guerra Permanente número DOS para ver y fallar la causa número 7470-V. que por el procedimiento sumarísimo de urgencia se ha seguido contra los procesados

VICENTE MIGUEL CARCELLER
JOSÉ MARÍA CARNICERO HERNÁNDEZ
CARLOS GÓMEZ CARRERAS

todos ellos mayores de edad penal y cuyas demás circunstancias penales constan en el presente sumario. Dada cuenta de los autos por el Sr. Secretario, oídos los informes del Ministerio Fiscal y de la Defensa, y las manifestaciones de los procesados, presentes en el acto de la vista, y

RESULTANDO: Que VICENTE MIGUEL CARCELLER, de 50 años, al iniciarse el Glorioso Alzamiento Nacional era propietario del semanario "LA TRACA" cuya dirección ejercía de manera encubierta, haciendo figurar como director "de paja" a su cuñado ENRIQUE GRAMAJE JUAN, apareciendo en el sumarísimo (folio 173) un escrito del procesado dirigido al Gobernador Civil de Valencia, en fecha 9 de Junio de 1937, en que el procesado reconoce que "todo el texto que integran sus páginas lo escribe el firmante, Vicente Miguel Carceller".

RESULTANDO: Que el citado semanario se dedicaba de la manera más baja, soez y grosera a insultar a las más altas personalidades representativas de la España Nacional, de la dignidad de la Iglesia y de los principios formantes del Glorioso Movimiento Salvador de nuestra Patria, aprovechando la popularidad adquirida en años anteriores, en beneficio de la subversión marxista.

RESULTANDO: Que al ser liberada Valencia, el procesado, consciente de la responsabilidad en que había incurrido, trató de eludir la acción de la Justicia, ocultándose en domicilio distinto del suyo habitual. Es según sus propias manifestaciones, de antecedentes izquierdistas de toda la vida.- HECHOS PROBADOS.

RESULTANDO: Que JOSÉ Mª CARNICERO HERNÁNDEZ, de 28 años, dibujante escenógrafo, afiliado al Partido Comunista al iniciarse el Glorioso Alzamiento Nacional; ya con anterioridad a éste, se significó de una manera destacada en la huelga revolucionaria de 1934; y después, con ocasión de desfilar ante su casa las hordas rojas que acababan de asaltar el Cuartel de la Montaña, desde un balcón, hizo manifestaciones de regocijo con los puños en alto y observando que un vecino se retraía, le insultó con palabras de la más extrema violencia (folio 127 vuelto).

RESULTANDO: Que este procesado, al ser liberada Valencia, se trasladó a Madrid en donde consiguió una documentación falsa, con la que se trasladó a la Coruña, habiendo realizado gestiones con anterioridad para trasladarse a una Embajada, tratando de escapar de la acción de la Justicia, siendo su traslado a la Coruña al sólo objeto de buscar la manera de salir de España.

RESULTANDO: Que durante su permanencia en zona roja publicó en el semanario "LA TRACA", dibujos e historietas en los que se insultaba a los invictos generales de Ejército Español, para la publicación de los cuales se entendía directamente, según sus propias manifestaciones, con el VICENTE Miguel Carceller.- HECHOS BROBADOS.

RESULTANDO: Que CARLOS GÓMEZ CARRERA, conocido por el seudónimo de "BLUFF", de 35 años, dibujante, afiliado a Izquierda Republicana, con anterioridad al Glorioso Movimiento Nacional; en el mes de Noviembre de 1936 se trasladó de Madrid a Valencia, dedicándose en esta ciudad a colaborar en el semanario "LA TRACA", para conseguir lo cual se entendió directamente con el Vicente Miguel Carceller, publicando dibujos de la más baja moral, en los que se ridiculizaba al Generalísimo Franco y a los Generales de nuestra Santa Cruzada, apareciendo en los "pies" de estos dibujos las palabras más insultantes, para las altas personas que representaban.

RESULTANDO: Que el procesado CARLOS GÓMEZ CARRERA fue detenido en Alicante cuando trataba de huir al extranjero, y recluido en la Cárcel Celular de Valencia, entró a colaborar como dibujante en el periódico "REDENCIÓN", publicado por el Patronato Central para la redención de penas por el trabajo, en el que, publicó en fechas 20 y 27 de abril pasado unas historietas de doble sentido, contrario a la España Nacional-Sindicalista (folios 201 y 202) habiendo aleccionado con anterioridad a los reclusos para la interpretación de las mismas.- HECHOS PROBADOS.

CONSIDERANDO: Que los hechos que se declaran en los tres [ilegible] anteriores, son constitutivos de un delito de adhesión a la rebelión militar, previsto y penado por el Artº 238 párrafo 2º del Código de Justicia Militar, del cual son culpables, en concepto de autores, los procesados citados.

CONSIDERANDO: Que en la actuación de los procesados VICENTE MIGUEL CARCELLER y CARLOS GÓMEZ CARRERAS, son de apreciar como circunstancias agravantes de su responsabilidad, las consignadas en el Artº 173 del Código Castrense.

CONSIDERANDO: Que en la actuación del procesado JOSÉ Mª CARNICERO HERNÁNDEZ, no son de apreciar circunstancias modificativas de su responsabilidad.

CONSIDERANDO: Que a tenor de lo dispuesto en el Artº 172 del Código Castrense, los Tribunales Militares pueden imponer la pena en la extensión que estimen justa.

CONSIDERANDO: Que toda persona responsable criminalmente de un delito lo es también civilmente con arreglo a lo previsto en los arts. 19 del Código Penal Común y 219 del de Justicia Militar.

VISTOS los artículos citados, los de general aplicación y los núms. [ilegible] del Grupo 1º de las normas anexas a la Orden de 25 de Enero de 1940 [en lo que] respecta a los procesados VICENTE MIGUEL CARCELLER y CARLOS GÓMEZ CARRERAS.

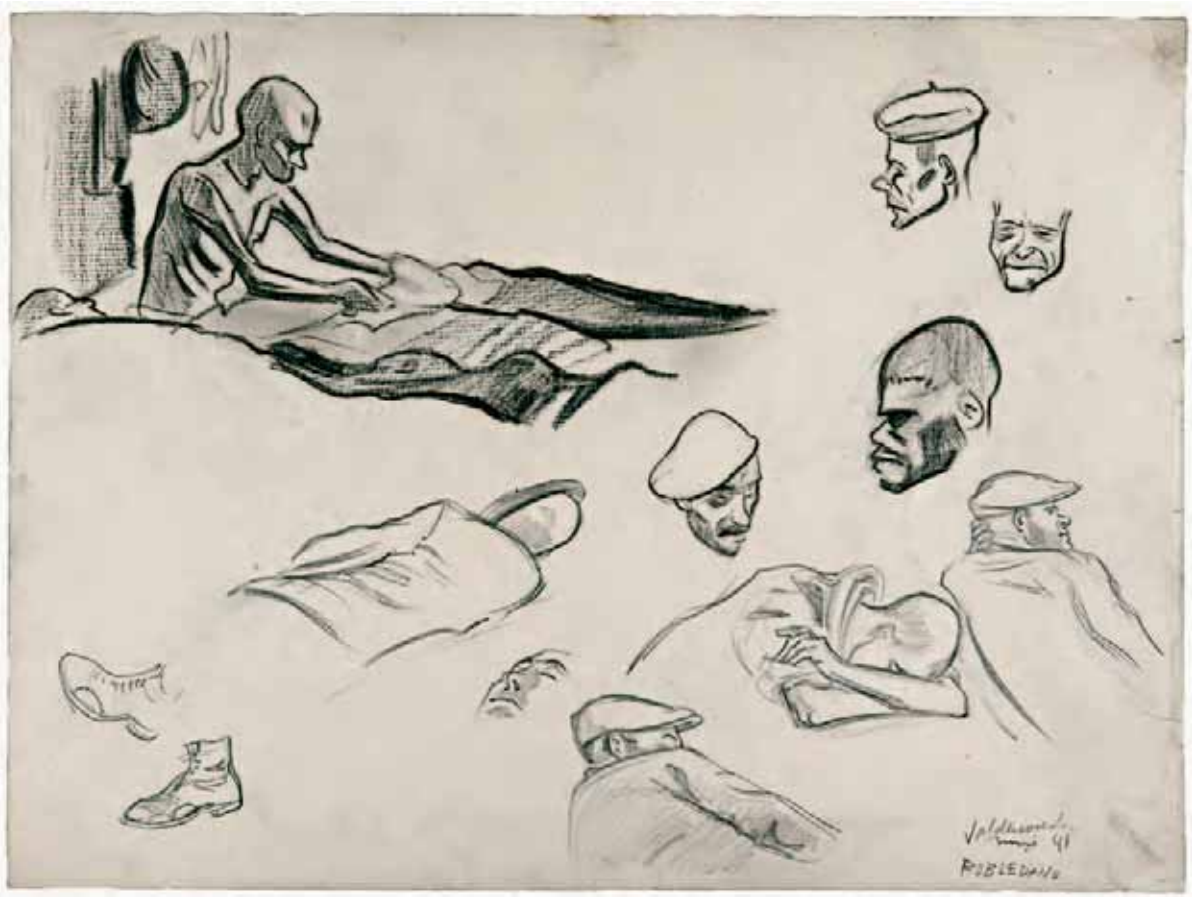
FALLAMOS: Que debemos condenar y condenamos a la PENA DE MUERTE a los procesados VICENTE MIGUEL CARCELER y CARLOS GÓMEZ CARRERA, [ilegible] del calificado delito de adhesión a la rebelión militar, con las circunstancias agravantes expresadas; y al procesado JOSÉ Mª CARNICER HERNÁNDEZ, como autor del calificado delito de adhesión a la rebelión militar sin circunstancias, a la PENA DE TREINTA AÑOS DE RECLUSIÓN MAYOR, [ilegible] de interdicción civil e inhabilitación absoluta durante el tiempo de la condena, a los dos primeros en caso de indulto, siéndoles de [ilegible] los dos primeros en tal caso— la prisión preventiva sufrida por razón de esta causa. Se hace expresa reserva de acciones sobre responsabilidad civil.

Por esta nuestra sentencia, lo pronunciamos, mandamos y firmamos.

Firman:
Claudio Merino, Francisco Gómez, José Coma, Fernando Oses y Eduardo Úbeda.

José Robledano
3ª Galería, c. 1940

José Robledano
Valdenoceda, c. 1941



Decreto de 23 de noviembre de 1940
por el que se concede el beneficio de la redención de pena a los condenados que, durante su estancia en prisión, logren instrucción religiosa o cultural
Madrid: Boletín Oficial del Estado, n.º 334, 29 de noviembre de 1940, 8181 y 8182

MINISTERIO DE JUSTICIA

DECRETO de 23 de noviembre de 1940 por el que se concede el beneficio de la redención de pena a los condenados que, durante su estancia en prisión, logren instrucción religiosa o cultural.

El sistema de redención de penas no se refiere tan sólo al esfuerzo muscular o manuela, sino que también alcanza, naturalmente, a los esfuerzos intelectuales y artísticos. Y debe de alcanzar, igualmente, a aquellos trabajos, de cualquier clase que sean, aunque no produzcan un beneficio económico inmediato y valuable.

Además, con la nueva misión que se encomienda a los Establecimientos Penitenciarios, en cuanto deben procurar dotar de instrucción religiosa y patriótica a los que carezcan de ella, parece oportuno otorgar en alguna medida, estímulos de redención de pena a aquellos que apliquen sus actividades dentro del Establecimiento Penitenciario a adquirir la instrucción religiosa, cultural o artística dentro de determinadas condiciones. En consecuencia, vengo en decretar:

Artículo primero.-Se otorga el beneficio de la redención de pena a aquellos que, habiendo carecido de la instrucción religiosa, la adquieran dentro de los Establecimientos Penitenciarios. El expresado beneficio será de dos, cuatro o seis meses para los que obtengan la aprobación de conocimiento de nuestra Religión en sus grados elemental, medio o superior, respectivamente, debiendo acreditar el resultado de sus estudios ante un tribunal examinador en el que esté representada la Jerarquía Eclesiástica. Los maestros de estas enseñanzas serán en todo caso los Capellanes de la Prisión, auxiliados por el Maestro de la misma y por elementos libres autorizados para esta labor por el señor Obispo de la Diócesis y con la aprobación de la Dirección General.

Artículo segundo.-Se otorga beneficio de la redención de pena al esfuerzo intelectual encaminado a lograr la instrucción elemental, la graduada o la que se establezca por agrupación de clases especiales, mediante los programas a que probará la Dirección General de Prisiones previa propuesta del Patronato Central de la Redención de Penas. En todo caso las enseñanzas irán inspiradas en el más acendrado espíritu patriótico.

El expresado beneficio será, respectivamente, de dos meses para los que dejen de ser analfabetos en la Prisión y de tres para cada uno de los grados de enseñanza o de los ciclos especiales que se establezcan, debiendo acreditarse el resultado de estos estudios ante un tribunal examinador presidido por el Director de la Prisión, del que serán Vocales el Capellán de la Prisión, el Maestro del Establecimiento, un representante del Instituto de Segunda Enseñanza y otro de la Escuela Normal, y por ausencia de estos un Director de Graduada y un Maestro de la localidad.

Artículo tercero.-Se otorga beneficio de redención de pena a los reclusos con capacidad técnica suficiente dediquen una actividad estimable en agrupaciones artísticas del Establecimiento. Y se extiende este beneficio a aquellos elementos que, aun sin ser técnicos adquieran en el Establecimiento la capacidad artística suficiente para valorar su trabajo con derecho [sic] a redención cuando así lo estime el tribunal que en cada caso se constituya y del que formarán parte los elementos técnicos más capacitados de la localidad.

Artículo cuarto.-El Patronato de Redención de Penas podrá elevar al Gobierno propuesta extraordinario de redención a favor de los reclusos que realicen una producción artística o literaria de cualquier orden que se estime de verdadero mérito.

Artículo quinto.-Para gozar de los beneficios de la redención de pena y de los de libertad condicional será necesario en todos los casos:
Poseer la instrucción elemental.
Poseer, asimismo, instrucción mínima religiosa.

Artículo sexto.-El Ministerio de Justicia queda facultado para dictar las norma reglamentarias para el desarrollo de la presente disposición.

Dado en Madrid,
a veintitrés de noviembre de mil novecientos cuarenta.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Justicia, ESTEBAN BILBAO EGUÍA

Martín Santos Yubero
Cárcel de Porlier, enfermería y peluquería, agosto de 1941

José Manaut Viglietti
Remite desde la enfermería de la Prisión Provincial de Porlier y
carta a su esposa, **Madrid, 14 de abril de 1943**

Remite:
José Manaut Viglietti
Prisión Provincial
Enfermería (Sala General)
Madrid

Madrid 14 de Abril de 1943

Querida Lita: He pasado unos días algo decaído (las experiencias sufridas han sido algo fuertes) pero he reaccionado y mi estado espiritual ha adquirido nueva fortaleza; mi salud es excelente también.- Se me entregó la copia de la sentencia: estoy condenado a 12 años y un día de prisión menor, nada menos! Así es que he de adaptarme a mi nueva vida. Así como vosotros.- esto es lo que verdaderamente me apena.- Tengo 10 días para presentar un recurso ante la Presidencia del Consejo de Ministros, lo cual haré enseguida.- Deseo saber si mandaste el dibujo del Sr Mercé, si se terminó el cuadro de G. Soto.- Todo lo que mandaste está en mi poder, a excepción del cochono de aluminio y un paquete de cigarrillos que estaba en el papel de dos paquetes. La caja aun no la he recogido. Besos a todos; para ti el amor de tu esposo

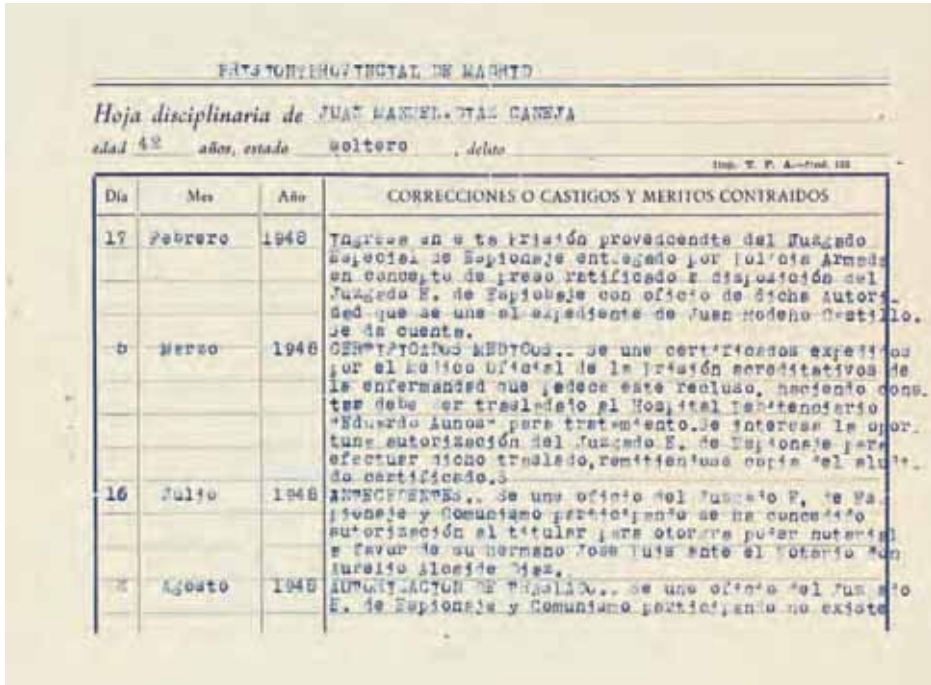
Pepe

José Manaut Viglietti

"La 7ª Galería"
Las horas muertas, Prisión Provincial de Carabanchel, 1944
[poemario inédito]

Al final del largo pasillo sembrado de cancelas, un estruendo.
Caen atabones [sic] bajo golpes de maza y de piqueta.
Un tabique obturador que se derrumba entre nubes de polvo.
El misterio deja de serlo; sabemos qué ocultaba.
Un alto vestíbulo con cuatro pilastras.
Un lucernario, rectángulos verticales abiertos en el muro, a la izquierda.
Enfrente, una gran reja de extraordinaria altura, que sube hacia el plafón con sus hierros cruzados y parece que no termina nunca.
Y tras la gigantesca cancela, la 7ª Galería, nuestra novísima morada.
Al fondo de la misma otro lucernario semejante.
Las celdas de abren a uno y otro lado y por una escalera ascendemos a los dos pasillos laterales del piso alto, comunicados por una pasarela central, donde hay otras tantas celdas simétricas.
Barandas de tubos de hierro.
Todos los muros encalados.
Olor de obra nueva sin huellas de habitar humano.
Cámara breve, rectangular, ascética, ventana enrejada en lo alto.
Cuatro reclusos a cada celda nos destinan.
Y abandonamos la vida populosa, la promiscuidad, el barullo de las Galerías.
Remeros de galeras antes
Ahora seremos cenobitas forzados.
Vida de reclusión normada por toques de trompeta.
¡Qué más da!
Seguiremos un día tras otro, asesinando nuestras horas, y arrojándolas luego, como escombros ya inútiles,
Al montón del pasado irrecuperable.

Hoja disciplinaria de la Prisión Provincial de Madrid de Juan Manuel Díaz-Caneja, 17 de febrero de 1948-28 de abril 1949

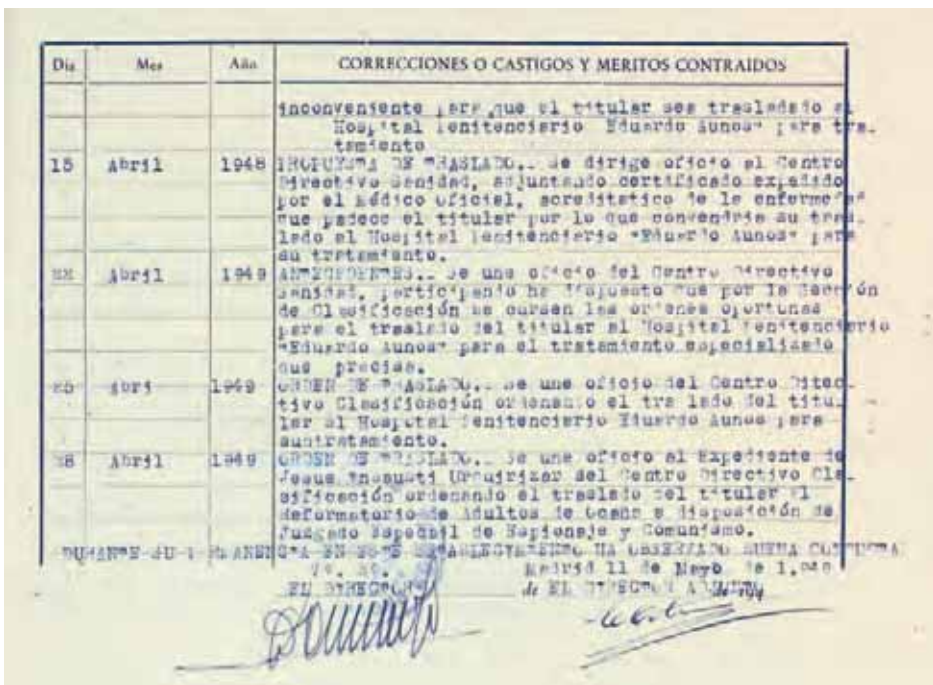


PRISION PROVINCIAL DE MADRID

Hoja disciplinaria de JUAN MANUEL DIAZ CANEJA

edad 42 *años, estado* soltero *, delito*

Día	Mes	Año	CORRECCIONES O CASTIGOS Y MERITOS CONTRAIDOS
17	Febrero	1948	Ingresa en esta prisión procedente del Juzgado Especial de Espionaje entregado por Fuerzas Armadas en concepto de preso ratificado a disposición del Juzgado E. de Espionaje con oficio de dicha Autoridad que se une al expediente de Juan Moreno Castillo. Se da cuenta.
6	Marzo	1948	CERTIFICADOS MEDICOS.- Se une certificados expedidos por el Médico Oficial de la prisión acreditativos de la enfermedad que padece este recluso, haciendo constar debe ser trasladado al Hospital Penitenciario "Eduardo Aunos" para tratamiento. Se interesa la oportuna autorización del Juzgado E. de Espionaje para efectuar dicho traslado, remitiéndose copia del citado certificado.
16	Julio	1948	ANTECEDENTES.- Se une oficio del Juzgado E. de Espionaje y Comunismo participando se ha concedido autorización al titular para otorgar poder notarial a favor de su hermano José Luis ante el Notario Don Aurelio Alcalde Díez.
X	Agosto	1948	AMPLIACION DE TRASLADO.- Se une oficio del Juzgado E. de Espionaje y Comunismo participando no existe



Día	Mes	Año	CORRECCIONES O CASTIGOS Y MERITOS CONTRAIDOS
			inconveniente para que el titular sea trasladado al Hospital Penitenciario Eduardo Aunos para tratamiento
15	Abril	1948	PROPUESTA DE TRASLADO.- Se dirige oficio al Centro Directivo Sanidad, adjuntando certificado expedido por el Médico oficial, acreditativo de la enfermedad que padece el titular por lo que convendría su traslado al Hospital Penitenciario "Eduardo Aunos" para su tratamiento.
XX	Abril	1949	ANTECEDENTES.- Se une oficio del Centro Directivo Sanidad, participando ha dispuesto que por la Sección de Clasificación se curse las órdenes oportunas para el traslado del titular al Hospital Penitenciario "Eduardo Aunos" para el tratamiento especializado que precisa.
20	Abril	1949	ORDEN DE TRASLADO.- Se une oficio del Centro Directivo Clasificación ordenando el traslado del titular al Hospital Penitenciario Eduardo Aunos para tratamiento.
28	Abril	1949	ORDEN DE TRASLADO.- Se une oficio al expediente de Jesus Insausti Urquizar del Centro Directivo Clasificación ordenando el traslado del titular al Reformatorio de Adultos de Ocaña a disposición del Juzgado Especial de Espionaje y Comunismo.

DURANTE SU ESTANCIA EN ESTE ESTABLECIMIENTO HA OBSERVADO BUENA CONDUCTA

Madrid 11 de Mayo de 1.949

EL DIRECTOR

José Manaut Viglietti
Presos tendidos en petates, s.f.

8

Un cine para el control social

José Luis Sánchez Noriega

Entre las reflexiones recurrentes de los años cuarenta hay una corriente crítica que plantea el lugar del cine español combinando la defensa de una identidad propia con la aspiración a destacar dentro del panorama mundial. El artículo de Wenceslao Fernández Flórez es deudor de un matizado nacionalismo que lamenta la infiltración de la filosofía de vida norteamericana a través del cine y aboga por un cine español de calidad, aunque nadie tenga la receta para lograrlo. En contraste con no pocos intelectuales que, en décadas precedentes, habían rechazado el cine, el escritor gallego hace un elogio entusiasta del mismo como "un nuevo medio de expresión de la fantasía del hombre el que arrastra y subyuga y magnetiza a tan abundantes multitudes como nunca agitó otro móvil cualquiera sobre la superficie del mundo". En la misma línea hay otras voces, como la de Alfonso Sánchez, que pide que el español no emule a cines extranjeros ni cultive temas exóticos, sino que "debe estar empapado del paisaje, de la emoción y el perfume de España en su más noble valoración artística"[1]; o la del también director Antonio Román que en "Anatema sobre Hollywood"[2] rechaza el valor universal del estándar del cine estadounidense. Otros llaman la atención contra el cultivo de un *cine folklórico* de cuestionable calidad, como el editorial de la revista *Primer Plano*[3] significativamente titulado "Alerta contra la españolada".

No podía faltar en una antología de textos sobre cine español de la década de 1940 una referencia a la película *Raza* escrita por el mismísimo Franco bajo el seudónimo Jaime de Andrade y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, cuyo parentesco con Primo de Rivera le hacía merecedor de toda garantía. Dicho de forma muy directa, *Raza* es un filme-manifiesto sobre el nuevo régimen y, en particular, una apología del golpe de estado con que se inicia la guerra al tiempo que una autobiografía sublimada sobre el propio dictador y sus orígenes familiares. Se trata de una producción puesta en marcha por el propio Franco a través del Consejo de la Hispanidad; a los pocos meses de terminado el guion, en la segunda mitad de 1941, se rueda la película para ser estrenada en enero del año siguiente.

En el primer texto, tomado del guion que se publica poco después del estreno de la película en mayo de 1942, el liberal y republicano Pedro Churruca (hermano del oficial de infantería de Marina, José Churruca, trasunto del propio Franco) tiene que justificar ante un militar amigo de la familia, el almirante Carlos Pardo, su asistencia a una conferencia en el Ateneo madrileño sobre la guerra de Marruecos. Frente al análisis crítico de esa guerra, Pardo lamenta que la ciudadanía no apoye a ciegas la acción de los militares en "la dura tarea de conquistar un mundo", sufriendo toda clase de penalidades en aras de lograr que el nombre de España suene en el mundo. Pardo, amigo del también militar y padre de los Churruca (descendientes del brigadier Cosme Damián Churruca, héroe de Trafalgar), es una figura de autoridad dotada de la legitimidad de la acción bélica en Cuba. Esta escena abunda en la contraposición entre los dos hermanos, Pedro y José, que viene a funcionar como metáfora de las dos Españas. Al final, Pedro Churruca se redime de su condición de oveja negra

1. *Primer Plano,* n.º 53 (19 de octubre de 1941).

2. *Radiocinema,* n.º 22 (15 de febrero de 1939).

3. *Primer Plano,* n.º 137 (30 de mayo de 1943).

y traiciona y abandona el Frente Popular para abrazar la causa del Movimiento Nacional, en una trayectoria similar a la de Ramón Franco, que había contribuido a la llegada de la República y acabó uniéndose a los sublevados.

El segundo texto corresponde al final de la película donde se representa una celebración épica del triunfo nacionalista. El desfile de la Victoria posee las características de la estética fascista de manifestación del poderío bélico en las geométricas y jerárquicas exhibiciones militares. Se hace hincapié en la variedad de las armas y fuerzas militares: marinos, caballería, aviación, regulares, alféreces provisionales, legionarios, requetés, falangistas, etc. Con voluntad didáctica, se emplean los personajes de los niños con el propósito de explicitar el significado del desfile y, en última instancia, legitimar el nuevo régimen: no se apela directamente a la victoria en la guerra o a un sistema político, sino a unas pretendidas esencias nacionales que el guion de Franco proyecta sobre "los almogávares" [sic] definidos como "la flor de los pueblos del Norte, lo más heroico de la legión romana, lo más noble y guerrero de las estirpe árabes, fundidos en el manantial inagotable de nuestra raza ibera". Obsérvese que en el guion Franco se cita-elogia a sí mismo, lo que en la película se reitera con fotografías e imágenes documentales del desfile de la Victoria, intercaladas con insertos que evocan la historia narrada.

La crítica de Fernández Cuenca a *El gran dictador* revela de forma palmaria la atmósfera política de sintonía con la Alemania nazi de la inmediata posguerra. En ella no hay juicio crítico cinematográfico o argumentos estéticos como tales, sino un rechazo frontal porque se entiende que se busca "atacar al Führer Adolf Hitler" y "combatir el nuevo orden de Europa y deificar la raza judía". Aunque se citan las obras anteriores del cineasta británico, no se reconoce su evidente personalidad cinematográfica ni la valía de su trayectoria. Por el contrario, se subraya la condición de judío que obra al dictado de "la sinagoga", su ayuda a la República en la guerra de España y se argumenta con un supuesto fracaso en taquilla del filme, que habría recuperado solamente dos de los cinco millones de dólares que costó producirlo.

La reivindicación en 1942 de Ernesto Giménez Caballero de *La aldea maldita* (Florián Grey, 1930) resulta un tanto extemporánea, ya que la película llevaba circulando una docena de años. Parece que con motivo de la versión estrenada en noviembre de 1942, el escritor falangista redacta este comentario que hace una lectura posbélica del drama de raíces calderonianas: la aldea está maldita por albergar a una adúltera y la sequía y pobreza que llevan al éxodo de sus habitantes son el castigo para expiar esa culpa. Hasta que la adúltera no pague el pecado con su dolor no es posible el perdón. Del mismo modo, España ha vivido siglos de desolación y tiene que pasar por la guerra purificadora que castigue el adulterio de la democracia para conocer un renacer liberador. Por esta lectura alegórica y por los temas tradicionales abordados, Giménez Caballero valora *La aldea maldita* como una película importante para el falangismo.

Casi seis años después de terminada la Guerra Civil, José Luis Gómez Tello aboga en su artículo "El cine en la línea heroica" por la continuación de lo que luego se ha llamado el *cine de cruzada*, que en ese momento prácticamente ha desaparecido, entre otras razones por controversias sobre los enfoques que se han dado a determinadas películas como las prohibidas *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), censurada por la Marina, o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) que planteaba una prematura reconciliación entre los dos bandos. Similar reivindicación encontramos en el artículo "Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español" de Adolfo Luján.[4] Con una perspectiva más amplia, en curiosa consonancia con el cine soviético, hay voces falangistas que abogan por un cine político de defensa del nuevo régimen, como la de Antonio Fraguas Saavedra, para quien el cine "tuvo en su origen, tiene hoy y tendrá mañana un soberano rango político, que España no puede desatender".[5]

Las normas de censura moral de espectáculos de los obispos españoles de 1950 explicitan unos criterios y concretan una práctica habitual en años anteriores. Estas normas poseen un valor decisivo, pues en las juntas de censura el vocal eclesiástico detenta el derecho de veto. La cuidadosa clasificación por edades conlleva necesariamente una arbitrariedad en su aplicación, sobre todo por la ambigüedad de formulaciones como "presentación irreverente de la religión" o el "antipatriotismo declarado". Lo más interesante de estas normas está en su capacidad para revelar las preocupaciones y obsesiones de la época, y la visión del mundo profundamente reaccionaria que subyace a ellas. Como era común a la censura de otros países, se prohíben las representaciones de actos delictivos (asesinatos, robos, violaciones) y de otros considerados de escasa ejemplaridad moral (suicidio, toxicomanías, vagancia) salvo que sean condenados explícitamente. La rigidez y el autoritarismo morales lleva a la prohibición de los "vicios" y comportamientos "desordenados moralmente" entre los que se incluyen el divorcio o el así llamado "amor libre", protegidos como derechos en las sociedades democráticas. Las normas de los obispos blindan cualquier cuestionamiento del régimen al recabar la censura para "actos contrarios a la Patria o sus instituciones fundamentales", así como de la propia Iglesia católica al prohibir la "presentación irreverente de la religión, sus sacerdotes o sus prácticas. Anticlericalismo". Pero no cabe duda del reduccionismo moral refractario a los más elementales principios de ética cívica y centrado obsesivamente en las siempre sospechosas relaciones amorosas y sexuales, verdadero foco de la moral católica obligatoria de la época, de manera que se censuran los "apetitos carnales, sensualidad, o argumentos amorosos desordenados" o los "vestidos provocativos en extremo, diálogos incitantes".

4. *Primer Plano* (19 de noviembre de 1942).

5. "El 'cine' y la política", *ABC* (20 de diciembre de 1945).

Wenceslao Fernández Flórez

"La sirena de sombra"
***Cámara*, n.º 1, octubre 1941**

Alguna vez, muy de tarde en tarde, una corriente impulsa a la humanidad en un sentido; no son sólo las almas, sino los cuerpos los que se mueven, irresistiblemente imantados, hacia los lugares de polarización. En muy contadas ocasiones ocurre esto y los móviles aparecen siempre enraizados en la esencia de nuestro ser. Para citar algún ejemplo que ahorre palabras señalaremos las Cruzadas o aquella migración cuantiosa que siguió al descubrimiento de América. En un caso era la Religión y en otro el afán de bienes terrenos. Muchedumbres innumerables rompían las múltiples amarras que las sujetaban en sus ciudades y sus campos habituales, y se alejaban tormentosamente hacia aquel afán que ni aun cuando se alcanzaba satisfacía.

A los hombres de ahora nos es dado contemplar y experimentar un fenómeno parecido. El ideal cambió, pero no es menos fuerte la marea de voluntades. Ya no se trata de arrebatar al infiel los Santos Lugares, ni el oro a las tierras vírgenes del continente colombino. Es un arte recién nacido, es la inesquivable belleza de un nuevo medio de expresión de la fantasía del hombre el que arrastra y subyuga y magnetiza a tan abundantes multitudes como nunca agitó otro móvil cualquiera sobre la superficie del mundo: el cine.

Millares de seres que aparecen a los ojos de los demás como extrañamente privilegiados se mueven en el mismo núcleo del séptimo arte: lo inspiran, lo aconsejan, lo realizan. Después hay millones y millones que pugnan por llegar a esos mismos puestos, que tienen su ilusión colocada en una oportunidad que les aproxime, que intrigan, que esperan o que sueñan. Y después aún hay... casi la humanidad entera: todos los que buscan dos horas de ensueño, de consuelo, de descanso, de efugio, sentándose frente a la pantalla mágica: la inmensidad que representa, sumado, el público de todos los cines de la tierra. Pero este mismo público tiene una condición pasional, de más elevada temperatura que el de los teatros, que el de los conciertos, que el que cultiva la lectura de novelas o de poesías. Se entrega con más ardor y con mayor frecuencia. Discute, se afilia a actores y a directores, precisa de la contemplación de las sombras seductoras casi con la misma periodicidad y la misma exigencia que de sus drogas puede tener un toxicómano.

Hasta en aquellas aldeas donde nunca hubo un libro, en las que nunca se detuvo la más miserable agrupación de cómicos, no falta hoy la blanca pared de un salón donde cada domingo chispee y tiemble una vieja película mal proyectada. Un poquito de luz y un poquito de sombra. No pudo hacerse de menos la más invasora de las bellas artes. Pero el ensueño tampoco está hecho de más sólida materia.

Se comprende muy bien la importancia que los gobernantes conceden al cine, porque la influencia de éste supera a la de todos los medios de propaganda conocidos. No vacilaremos en afirmar que llega hasta constituir un factor eugénico, porque alcanza a fijar un tipo de preferencia para las inclinaciones amorosas. Esta tesis, comprimida en la brevedad de una crónica publicada por nosotros hace varios años en "ABC", mereció el asenso de autoridades médicas tan conspicuas como Gregorio Marañón y Roberto Nóvoa Santos. La trascendencia de tal influjo no necesita ponderación, aunque sí explicaciones con las que no queremos ahora bifurcar este artículo. Más evidentes son otra clase de contagios, como el de las costumbres y el de las opiniones que las películas contienen bajo su envoltura de obra de arte, apretadas y numerosas como los granos de la granada. La infiltración de norteamericanismo en la humanidad, al cine se debe, y a ninguna otra razón. Si un país acierta —como los Estados Unidos— a realizar una copiosa y excelente categoría de películas, su dispersión por todos los mercados equivale a conquistar algo más que millones: viene a ser una constante lluvia de paracaidistas yanquis, de paracaidistas de sombra, leves, audaces, difícilmente resistibles, que caen blandamente sobre las almas y se agazapan allí cargados de armas poderosas que, en este caso, no son ametralladoras ligeras y raciones de soja, sino su filosofía peculiar, sus usos privativos, sus prejuicios de raza, de nación, su concepto propio de la moral, de la justicia, de la vida, y todo ello dotado del poder de captación que el arte le presta, con detrimento de nuestra propia esencia, de nuestras propias ideas, hasta de nuestra conveniencia propia.

Un pueblo no puede salirse de sí mismo para producir cualquier clase de arte; no puede haber una literatura rusa hecha en Inglaterra, o una música española hecha en Escandinavia; puede haber influjos, imitaciones, referencias, útiles aprovechamientos de una técnica extraña; pero otra cosa, no. Buena prueba de ello es que cuando —no hace aún un año— los productores estadounidenses se confabularon para dar vida a películas "de buena amistad" con las Repúblicas del Centro y del Sur de América, utilizando asuntos y sentimientos de los países a los que querían halagar, realizaron tales monstruosidades que no llegaron a ser conocidas porque los empresarios y distribuidores de la América española, apenas vistas las muestras en sesiones privadas, apresuraronse a pedir que suspendiese aquel intento lamentable capaz de provocar las iras del mismo público al que se intentaba complacer.

Formuladas estas claras verdades, surge la extrañeza de que, a pesar de los esfuerzos prodigados por muchos pueblos que descuellan en la civilización para conseguir un cine propio, no lo hayan logrado sino hasta límites precarios, con

consecuencias muy poco interesantes si se aprecian en su conjunto. ¿Es que hay una raza de hombres especialmente apta entre todas las demás para concebir y realizar ese arte? ¿Es que a las otras naciones del mundo les ha sido negada la sensibilidad suficiente y la capacidad necesaria? Se oye decir frecuentemente que nadie logra películas tan completas como los norteamericanos, pero no es tan frecuente que se explique la razón. Y sin conocer esta razón será inútil —de una pueril inutilidad— fustigar desde los periódicos a los productores reprochándoles sus deficiencias y dándoles fáciles consejos acerca de cuál sea el camino que conviene seguir. Esta clase de admoniciones siempre nos han parecido hijas de la vanidad y de la inconsciencia, pero a los críticos de poco más o menos les tientan irresistiblemente. Nada puede haber más ocioso y, en el fondo, más imbécil, que dogmatizar a propósito de cómo debe ser la novela, la poesía, la comedia, la música, el cine, la pintura de la época. Esa clase de críticos gritan: "¡No hagáis eso: haced esto otro que os vamos a decir!" Lo que, en verdad, cuesta muy poco trabajo. Pero ellos no saben que sus afanes son mucho menos eficaces aún que los de aquella mosca de la fábula que quiso ayudar a un caballo a subir una cuesta, y que el arte tiene épocas de estiaje y una revolución tras la que se entrevén vagamente leyes providenciales, como las de la Historia, y que una escuela no ha surgido nunca de los consejos de los críticos -especie de misioneros que nos invitan a partir para la Guerra de los Treinta Años, como el famoso y perspicaz personaje de una mala comedia-, sino que el conjunto de fenómenos diluido en una época es el que, examinado a gran distancia, da a los estudiosos del pasado los contornos exactos de una ocurrencia que entonces puede ser examinada y criticada.

Los inconvenientes que se oponen al logro afortunado del séptimo arte en la mayor parte de los países que lo intentaron culminan en una condición: el cine es un arte "pluricerebral", para valernos de una palabra expresiva. Un gran poema lo puede componer un hombre solo en el apartamiento de su morada; y lo mismo es posible que suceda con una novela genial, con una sinfonía maravillosa, con un cuadro asombroso, con una escultura perfecta. Pero una buena obra del cine precisa el concurso de muchos excelentes artistas, armónica e indispensablemente concertados. Precisa el talento o la genialidad del que concibe el asunto, del que escribe el guión, del que ha de dirigir, de los que han de interpretar... Y si uno de estos elementos falla, la película —la obra de arte— ya no está lograda. Hay otra parte aún: los medios técnicos. Y una también esencial: los económicos, porque es, entre todos, el arte de más costosa realización.

De nada le valdría a un país contar con un formidable director si no podía poner bajo sus órdenes más que malos actores; de nada que sus argumentistas poseyesen una deliciosa fantasía si el director resultase adocenado; de nada que todos fuesen estimables si no contaban con dinero para poner en marcha la labor.

Todo eso lo hay en Norteamérica, ciertamente; pero no porque todo eso sea norteamericano. Tal afamado director es alemán; tal gloriosa actriz es sueca; tal "escenarista" notable, italiano o inglés o austríaco... Las razones que les concitan allí son, sencillamente, razones de mercado que pueden desplazarse muy bien por diversas causas, pero que hoy existen innegablemente.

Claro que en el cine hay también un "arte menor" muy útil porque sirve a la vez los intereses espirituales y los materiales del país que lo produce y que no debe ser despreciado, sino, por el contrario, muy atendido, ya que nadie es capaz de jurar que aquellas brasas no se convertirán alguna vez en hoguera.
Y aquí sí que caben admoniciones y consejos, no para lograr la genialidad —que por desgracia no acude a ningún reclamo ni obedece a ninguna llamada por imperiosa que sea—, sino para evitar el ridículo, ese cáncer que sólo se cura por el procedimiento homeopático, combatiéndolo también con el ridículo.

Jaime de Andrade

Raza, anecdotario para el guión de una película
Madrid: Numancia, 1942, 60-62 y 195-198

PEDRO *(Besando a su madre).*-Perdona, mamá; y usted, mi General. Un compromiso. No podía faltar. Mi profesor daba esta tarde una conferencia en el Ateneo y me pidió asistiese.

ISABEL.- ¿Tan importante era que no has podido justificar la ausencia en un día tan señalado?

PEDRO *(Premioso).*-No me atreví; iban los otros compañeros.

PARDO.-El Ateneo, ¡buenas cosas se cuecen en ese lugar! ¿Quién fue la víctima?

PEDRO *(Con tono de suficiencia.).*-Nadie. Se trataba de una conferencia importante sobre nuestra acción en Marruecos; un estudio objetivo.

PARDO.- ¿Qué sabe esa gente de eso?

PEDRO *(Contrariado).*-Toda obra de Gobierno puede sujetarse a análisis. Y muchos piensan como él: que una nación que abandona un Imperio no tiene derecho a lanzar a sus hijos a una quijotesca aventura para conquistar arenas y peñascales. *(Con énfasis)* Las madres españolas tienen derecho a que se emplee mejor la sangre de sus hijos.

PARDO. ¡Vamos! ¡Que la víctima fue España!

PEDRO.-No lo entendió así el auditorio. Le aplaudieron mucho.

ISABEL *(Molesta).*-¡Pedro!

PARDO.-Lo mismo aplaudían cuando Cuba, y una de las víctimas fue tu padre. No sé qué me sorprende más, si la infamia de los profesores que os conducen a esos antros o la pequeñez y conformidad de la juventud en aceptarlos. ¿Has considerado alguna vez qué sería de España si nuestros antepasados hubieran pensado así? Si el nombre de España suena hoy todavía en el mundo, a ellos se lo debemos. ¿Qué juzgarían tus amigos de nuestras empresas ultramarinas cuando pobremente equipados, separados por millares de millas de la Patria, se enfrentaron unos puñados de hombres con la dura tarea de conquistar un mundo? ¡Cuántas veces sucumbieron las expediciones completas, por las heridas o por el hambre, y siempre se presentaron otros que empezaron de nuevo! Enfermedades, sacrificios, errores, sí, todo se superaba; pero no había detrás una España que los difamara. ¿Comprendes por qué a su lado me parecéis enanos? *(Levantándose)* Te digo, Pedro, que me voy con la amargura de haberte oído.

ISABEL.-Su afecto, amigo Pardo, sabrá disculparlo.

PARDO.-No le culpo a él, amiga mía: bien desgraciado es su triste sino. *(Con energía y calor)* A ellos, sí; en nombre de la Patria, los maldigo.

ISABEL. ¡Por Dios..., Almirante!

PARDO *(Ya más blandamente).* -Sí, sí, ¡los maldigo!

— — — — —

El anuncio del desfile de la Victoria concentra sobre la capital gente de todos los lugares de España. Madrid va a vestirse de gala por primera vez después de la Cruzada.

Un ejército de 100.000 hombres, formado por las más distinguidas unidades, acampa en los alrededores de la población, esperando el momento de la parada. Desde las primeras horas de la mañana de aquel día Madrid se pone en movimiento; un hervidero humano discurre por calles y plazas, concentrándose sobre el itinerario que han de seguir las tropas.

En la tribuna de invitados, Isabel, con Marisol y los chicos, ocupan un lugar en la primera fila. A su lado se encuentra, de uniforme, el Almirante Pardo, el viejo camarada de su padre, que ha salvado la vida después de un horrible cautiverio.

Isabel, vestida de negro, con severa elegancia, oculta en su corazón lo íntimo de su tragedia e intenta participar de la alegría de cuantos la rodean. Marisol, con un traje claro, ríe las ocurrencias de los chicos, que agobian al Almirante con sus ingenuas interrogaciones.

Cuando llega la hora, el espacio se llena de toques de clarines y de alegre volteo de campanas. La presencia de los voluntarios extranjeros enciende el entusiasmo de las masas. Los vítores a los pueblos amigos subrayan la gratitud indestructible de nuestra Patria.

A la cabeza de los españoles rompe la marcha una lucida representación de nuestra Armada. El blanco inmaculado de sus gorras realza lo perfecto de la formación.

Tempestades de aplausos surgen a su presencia, emocionando el corazón del viejo Almirante.

EL ALMIRANTE.- ¡Por fin! ¡Cómo lo anhelaba! ¡Romper nuestras cadenas! ¡Lograr mi revancha!

EL CHICO.-¡Mamita, mamita! Yo quiero ser marino.

EL ALMIRANTE.-Lo serás; pero con honra y barcos.

EL NIÑO.-Sí; con muchos barcos.

Ahora son los Regulares los que despiertan la admiración de las tribunas.

Sus bandas de cornetas y pífanos, seguidas de los grandes tambores, van adornadas con sus vistosas galas.

Les siguen las filas arrogantes de los jóvenes alféreces en cabeza de los apretados escuadrones de nuestros leales marroquíes, con sus rostros de bronce bajo los turbantes blancos.

Con los aplausos llueven las alabanzas. ¡Qué buenos y qué leales! Son la expresión rotunda de la obra de España. Los batallones españoles desfilan curtidos por el aire y el sol de cien batallas; como nadie, valientes; más que todos, sufridos. Procesión de banderas victoriosas, desgarradas por el viento y la metralla, sus viejos tafetanes hechos jirones, entre las filas de nuestros legionarios, las boinas rojas de nuestros requetés y las camisas azules de nuestras Falanges. La reciedumbre de nuestra juventud que pasa.

La aparición de José entre sus filas renueva el entusiasmo. Su nombre corre de boca en boca en medio del aplauso.

José sonríe hacia los suyos; sus ojos buscan los de Marisol, que, feliz, intenta ocultar su emoción.

ISABEL. Vuestra alegría, Marisol, alivia mis penas.

MARISOL *(Apretándose contra ella en tono quedo).* ¡Mi querida Isabel!

Desfile brillante de la caballería, de las masas de piezas artilleras, mientras en los aires el trepidar de los potentes motores llevan hacia lo alto todas las miradas. Los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España. Y palmotea el niño, entusiasmado ante tanta grandeza, y pregunta a su madre, alborozado:

EL NIÑO. ¿ Cómo se llama esto?

Duda ella, antes de responderle, y el Almirante acude solícito en su ayuda.

EL ALMIRANTE. Tu abuelo lo llamó los almogávares.

EL NIÑO. ¿Cómo?

EL ALMIRANTE. Sí, los almogávares, que en nuestra historia fueron la expresión más alta del valor de la raza: la flor de los pueblos del Norte, lo más heroico de la legión romana, lo más noble y guerrero de las estirpe árabes, fundidos en el manantial inagotable de nuestra raza ibera. No olvides que cuando en España surge un voluntario para el sacrificio, un héroe para la batalla o un visionario para la aventura, hay siempre en él un almogávar.

Carlos Fernández Cuenca

"El fracaso artístico y económico de la última película de *Charlot*"
***Radiocinema*, n.º 65, 30 de junio de 1942**

Míster Charles Spencer Chaplin, judío londinense avecindado en Hollywood, terminó en febrero de 1936 su película *Tiempos Modernos*, y al periodista Lewis Walpole, que le preguntaba sobre ciertos rumores que atribuían intenciones políticas a la obra, declaró solemnemente su alejamiento de toda doctrina que no fuese la del arte y la belleza.

Caliente aún el triunfo del film nuevo, púsose míster Chaplin a preparar su próxima producción. Y dijo, más o menos: "Esta vez no pasarán cinco años sin saludar al público desde la pantalla, como pasaron entre *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos*, ni siquiera cuatro, como se extendieron entre *El circo* y *Luces de la ciudad*; puesto que desde hace casi un cuarto de siglo me han demostrado los espectadores su constancia, a ella debo corresponder."

Míster Charles Spencer Chaplin se marchó de Hollywood y de los Estados Unidos para buscar en una ciudad asiática aislamiento propicio a su decisión de trabajo. Ni aun allí le olvidaron, claro está, los periodistas, y por ellos se supo de las vacilaciones del mismo en persecución de una idea importante. Pensó en un argumento que acariciaba desde muchos años atrás: *El clown*; maduró también otro antiguo propósito: *El dandy*; pero los dos se relegaron a ulterior coyuntura, pues febrilmente perfiló una historia recién imaginada. La indiscreción de cierto amigo dio publicidad al tema inédito, y los admiradores de míster Chaplin regocijáronse anticipadamente con la esperanza de verle encarnar pronto el papel de comparsa de una empresa de cine, de la que por magnífico azar llega ser dueño absoluto para arruinarse al fin en su afán de románticas aventuras.

En el verano de 1936 volvió míster Chaplin a Hollywood con su plan en la cartera. Prevenidos telegráficamente, sus colaboradores dispusiéronlo todo para acometer el trabajo. Se decía que a fines del año tendría el mundo el nuevo film.

Algo, no obstante, quebró el propósito. En España había guerra; de un lado luchaban hombres que defendían la civilización y la cultura, que componían gestas asombrosas de juventud y de heroísmo; del otro, una caterva de forajidos sin patria que asesinaban, robaban, incendiaban, destruían. La guerra española dio mucho que hacer a míster Charles Spencer Chaplin. Algunos espíritus malévolos recordaban todavía que un ilustre escritor francés de ascendencia hispana, M. André Suarés, publicó en 1926 un sensacional análisis de lo que llamaba "el corazón innoble de Charlot"; se recordaba también que otros escritores eminentes —M. Paul Souday, M. Francis Carco— se mostraron de acuerdo con la tesis de Suarés y pusieron en relieve muchos aspectos de maldad en la apariencia bonachona de míster Chaplin. Era el instante de saber quiénes tenían razón: si los acusadores de su corazón inmoral o los defensores de su limpia intención; los que pintaban al cineasta como el lírico, el artista de sensibilidad más refinada. Para ello míster Chaplin prescindió de hacer películas y se ocupó de la lucha que a muchos kilómetros de su confortable mansión se ventilaba; y lo hizo recogiendo fondos para la compra de armas, y de su propio bolsillo, aunque le doliera el alma israelita, costeó unas ambulancias para recoger, atender y trasladar heridos. Todo ello, naturalmente, con destino a la piara de angelicales energúmenos que los acogerían con hondos mugidos de satisfacción. El gesto de míster Charles Spencer Chaplin fue

muy celebrado en los pasillos de la Sociedad de Naciones, e hizo derramar abundantes lágrimas de emoción caritativa al Deán de Canterbury.

Cuando, a pesar de todas las propagandas empeñadas en mantener lo contrario, tuvo míster Charles Spencer Chaplin la certidumbre de que sus ayudas y las de sus amigos y paisanos no evitaban el irremediable final de los rojos españoles, púsose otra vez a pensar en el trabajo. Así, pensando en ello, pasó todo el año de 1937, y también el de 1938, y también el de 1939. Hasta que una idea genial sacudió las energías de míster Chaplin, harto propensas a la vagancia. Expuesto el plan en la sinagoga, fue saludado con alegría y apoyado con todo el calor de las bolsas secretas.

En pocos meses quedó listo el film. No había costado mucho dinero; pero lo recargaba el sostenimiento del estudio, con todo su personal numeroso, durante los cuatro años de inactividad; una cifra total de *cinco millones de dólares*.

El 14 de octubre de 1940 se estrenó *The Great Dictator* en los cines Capitol y Astor, de Nueva York. Lo más significado del judaísmo —política, finanzas, etc.— tuvo su imprescindible representación en la fiesta, según las reseñas periodísticas. ¡Ya disponía Israel de la gran producción que soñaba! ¿Para difundir sus ideas? No. ¿Para exaltar sus prestigios raciales? Tampoco. Simplemente para esto: *para atacar al Führer Adolf Hitler*.

Míster Charles Spencer Chaplin interpreta en la película dos papeles: *Hynkel*, el dictador del imaginario país de Tomania y un humilde barbero judío, que fue prisionero en la pasada guerra. En la acción hay dos grupos de personajes: los que viven en las Cancillerías y los que moran en el *ghetto*; en el primero están además de *Hynkel*, su amigo *Napaloni* dictador de Bacteria (interpretado por Jack Oakie) y sus hombres de confianza *Schultz* (Reginald Gardiner), *Garbitsch* (Henry Daniell) y *Herring* (Billy Gilbert); en el segundo intervienen en torno al barbero, su dulce amada *Hannah* (Paulette Goddard) y unos cuantos vecinos y clientes (Maurice Moscovitch, Emma Dunn, Chester Conklin, Hank Mann, Eddie Gribbon, Paul Weigel). Por un azar, el dictador Hynkel es sustituido por el barbero israelita, que se le parece de manera extraordinaria y que aprovecha la oportunidad para deshacer en unos minutos toda la labor de años que su sosías realizó; tal es el punto culminante del film.

Míster Chaplin, argumentista, director y actor principal de la obra, se rodeó de notables elementos técnicos para llevarla a cabo: los operadores Karl Struss y Roland Totheroh, el escenógrafo J. Russell Spencer, el músico Meredith Willson, el montador Willard Nico. También los intérpretes han sido admirados muchas veces. Pero ni unos ni otros consiguieron salvar del naufragio una nave que estaba ya podrida cuando se echó al agua. Los ciento veintiséis minutos que dura la proyección del film, torpe, lento y sin gracia, caen como una losa del plomo sobre los espectadores de buena fe, que apenas si encuentran algún fugaz momento anacrónicamente divertido y que sólo ven y escuchan viejos tópicos mitinescos para combatir el nuevo orden de Europa y deificar la raza judía. Porque esta película es totalmente parlante; en repetidas ocasiones sostuvo míster Chaplin su firme decisión de no hablar nunca en la pantalla —"aunque tuviera la voz más hermosa del mundo, siempre seguiría fiel al cine silencioso", ha dicho—; pero sus convicciones cambian con las circunstancias, y en *El gran dictador* habla cuando quiere y suelta unos discursos repulsivos, interminables, tan contrarios a la esencia del cine como a la verdad contemporánea del mundo. Míster Charles Spencer Chaplin es, sencillamente, un embustero.

El crítico del "New York Telegram", diario que ocupa el segundo lugar entre los de Norteamérica, califica de "trágica desilusión" la película; el "Daily News" la llama engendro comunista; y el célebre Sullivan, uno de los escritores de cine más prestigiosos del mundo, amigo personal de míster Chaplin y nada simpatizante con la política del Eje, fustiga con acritud la totalidad de la idea del film y la idea de combatir por el ridículo a "un hombre que ha conquistado ocho naciones y es el conductor de cien millones de hombres, creando la máquina de guerra más poderosa de la Historia".

La desilusión fue tremenda. A los pocos días del estreno los ingresos de taquilla descendieron de manera alarmante, como no ocurrió en ninguna de las obras anteriores de míster Chaplin. En Méjico produjéronse incidentes graves con motivo de sus exhibiciones y la recaudación descendió en dos semanas de *quince mil dólares* a poco más de *cuatro mil*, para ser casi nula en la tercera. Mientras tanto, la mayoría de países de América del Centro y del Sur, cada vez más desinteresadas en las predicaciones de Washington, prohibían el estreno del film, al igual que toda Europa y el Japón. Sólo le quedan a *El gran dictador* los mercados de Inglaterra, el Canadá, la India y Australia, que no son los que más rendimiento producen en materia de explotación cinematográfica. Los cálculos más optimistas esperan que la cinta pueda producir en total *cuatro millones* de dólares, de los cuales deberán descontarse el cuarenta por ciento, que corresponde a la Casa United Artists por la distribución, más otro diez por ciento que abarcan los gastos de copias, seguros, publicidad, lanzamiento, etc. De donde resulta que míster Charles Spencer Chaplin sólo recogerá *dos millones* de dólares de lo que le costó (a él o a sus hermanos de raza) *cinco millones*.

A estas horas en su palacete de Hollywood —que, por cierto, es de elegante estilo español y hay en él varios sombreros cordobeses y muchos discos gramofónicos de cante flamenco— meditará míster Charles Spencer Chaplin sobre la superior conveniencia de haberse ocupado, desde el estío de 1936, en realizar las películas que proyectaba. Porque no ha hecho *El dandy* ni *El clown*, pero ha hecho el idiota.

Ernesto Giménez Caballero

"Significación nacional de *La aldea maldita*"
***Primer Plano*, año IV, n.º 131, 18 de abril de 1943**

Recordemos *La aldea maldita* siempre que podamos. Recordemos esa película que señaló una fecha en la Cinematografía española. Y a la que nuestro pueblo, sencillo y genuino, sigue honrándola con su asistencia emocionada por cines de barrio y de provincia. Y a la que el Extranjero —la Bienal de Venecia— consagró internacionalmente.

Recordemos *La aldea maldita* para que la morralla burguesa que quiere otra vez desespañolizar a España y convertimos en colonia no aplaste el grito de independencia que significa esa película.

No queremos polemizar sobre si esa película es demasiado plástica; sobre si algunos misterios psicológicos de la acción no están explicados, y sobre algunos otros lunares que se le señalan.

Lo que sólo queremos afirmar —y decididamente— es su logramiento [sic] como película española: sin influjo yanqui. Como película que —para dar la batalla a tan poderoso enemigo como Hollywood— supo aliar un sentido social profundo, casi eslavo, junto con una resurrección de la más alta tradición hispánica en el drama: la del Honor.

La aldea maldita —realizada por Florián Rey antes de nuestra guerra[1]— refleja aquel dolor social e histórico que entonces alcanzaba en España su máxima exacerbación. No olvidemos nunca que si en España estalló la revolución comunista no fue por azar o por simple propaganda del Komintern. No olvidemos que desde hacía tres siglos la vida española era un perpetuo "éxodo", como en el simbólico éxodo de *La aldea maldita*, como en el simbólico pueblo emigrante de esa película. Cuando en *La aldea maldita* vemos que sus aldeanos, en masa tribal, tienen que emigrar porque el cielo ha maldecido su existencia, arrasando con tormentas cosecha tras cosecha, trigales, mieses, frutos, sin otro margen de vida que para el judío o usurero del pueblo, quien se va quedando con todo por cuatro cuartos —cuando en *La aldea maldita* contemplamos esa imagen de éxodo, de desolación y de ruina, vemos el símbolo de toda Castilla, de toda España, siglo tras siglo, cosecha tras cosecha de historia—, debiendo emigrar, hundirse, desaparecer, dejando en manos de la Banca internacional judía y extranjera el solar de la Tradición española, las reliquias de todo un pasado de gloria.

¡Dolor social e histórico de España! ¡Miseria de España en tres siglos! ¡Preparación lenta, pero inevitable, de la revolución!

En *La aldea maldita* (Castilla maldita, España maldita) está concentrado por vez primera, plásticamente, cinematográficamente, lo que hasta entonces sólo fueran sollozos literarios o políticos. Se siente en ella el dolor de un Gracián o un Quevedo, traspasados de pena ante la decadencia española. Y en los arbitrios que el protagonista de la película —Pedro Larrañaga— inventa para ir conllevando la ruina de la aldea, parece como si reapareciesen —ahora cinematográficamente— aquellas reformas o arbitrios de los siglos XVIII, XIX y XX, sobre la decadencia de España: las reformas de Feijóo, Jovellanos, Cadalso, Campomanes... Y toda la literatura arbitrista sobre la depauperación española: fórmulas de Sempere y Guarinos, Duverine, Cánovas, Letamendi, Ruiz de León, Valera, Pedregal, Almirall, Sánchez Toca, Lucas Mallada, Ganivet, Salillas, Macías Picavea, Labra, Morote, Costa, Azcárate, Unamuno, Guixé, Juderías, Sáinz Rodríguez, Azorín, Ortega y Gasset...

Viendo *La aldea maldita* parece ver en cine aquel libro famoso que escribiera en 1915 Senador Gómez: *Castilla en ruinas*.

La aldea maldita es la visión cinematográfica de la maldición bíblica que pesaba sobre Castilla, sobre España. Tormenta tras tormenta, desastre tras desastre, un 98 tras otro 98, una cosecha tras otra pérdida. Por eso en la técnica de esa genial película hay como un ritmo lento, brutal y resignado, que recuerda la técnica rusa: la fatalidad eslava. (No puede olvidarse que ese film fue realizado antes de la Revolución nuestra, cuando el alma de España se rusificaba y eslavizaba por momentos.)

Pero así como España se hubiera bolchevizado del todo si no hubiese surgido su redención a través del "Honor" católico y heroico, encarnado en nuestras carnes falangistas, arrepentidas y mártires —así esa película de *La aldea maldita* hubiese caído en un film bolchevique de no haber surgido en ella el tema de la "Honra", el tema inmortal del "Honor" castellano: el tema clásico de nuestro drama clásico —heroico y católico—, encarnado ahora ese tema en la redención de la "Adúltera", mártir de su propio pecado, maldita por su marido, su hijo y su pueblo: maldita por haber traicionado y prostituido su hogar tradicional con alianzas horrendas.

Porque la "Adúltera" de *La aldea maldita* es la imagen misma de España en sus siglos de éxodo y decadencia. Es la imagen de una España que, abandonando la tradición de su hogar, las canas de sus ancianos, el respeto de sus muertos, la rectitud de una moral sagrada, se marcha un día con los más encarnizados enemigos de ese hogar, de esa "Patria" o tierra de los padres.

Cuando Florencia Bécquer, en el papel de la "Adúltera" —escapa en el carro del éxodo y se desvía con una Celestina perversa, fuera de la ruta recta que llevaban los del pueblo— para caer en

Programa de mano de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942)

un burdel de la ciudad lejana, abandonando marido, hijo, criados, casa... ¿no vemos a España misma dejando su secular enlace con Roma y Austria y marchándose a las alegres Francias volterianas, a las Rusias del amor libre?

Quizá por tener en su seno *La aldea maldita* aquella "Adúltera", la aldea fue maldita por Dios. Quizá por tener la aldea tal pecadora, Dios negó a aquel pueblo castellano el pan y la justicia y le obligó a emigrar. La maldición sobre la aldea, su castigo de Dios, no fue por otra causa sino por el adulterio de aquella mujer. Maldición que sólo pudo cesar cuando el pecado cesó.

La redención de la aldea; la liberación de la aldea sólo fue posible -como un milagro- desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida; castigada heroicamente y ejemplarmente disciplinada por su marido, dictador implacable. Sólo fue posible la salvación de la aldea cuando la adúltera, descalza, rota, pobre, mártir, pidió misericordia ante Dios. Hasta que no pagó con sangre y dolor el pecado de su adulterio y desviamiento no pudo acaecer el milagro: volver la alegría al pueblo; la madurez a la cosecha; las nubes sin granizo. Y el amor al corazón.

Sólo hasta entonces no pudo la aldea dejar de ser maldita para pasar a ser su emblema el de: Pan, Justicia, Patria (Hogar).

Cuando la adúltera —como la desviada España de la decadencia— purgó sus culpas, entonces terminó la negra noche del éxodo y empezó sobre la aldea (sobre Castilla, sobre España) a amanecer. Y los haces de espigas a fajarse por falanges de segadores entre coplas de triunfo e himnos de victoria.

La maldición terminó en liberación. Y *La aldea maldita* en bendita aldea. Símbolo, por tanto, esa aldea —esa película— del drama de España y de su resurrección.

Si el falangismo de España tiene hoy una película representativa y significativa es ésa, camaradas.

1. Giménez Caballero parece referirse a la versión de 1930, protagonizada por el citado más adelante Pedro Larrañaga, pero hay referencias a la participación en el Festival de Venecia y a la actriz Florencia Bécquer que llevarían a pensar en la versión de 1942. Probablemente este texto se escribe con motivo del estreno de esta última en noviembre de 1942 (N. del E).

José Luis Gómez Tello

"El cine en la línea heroica"
***Primer Plano*, n.º 226, 11 de febrero de 1945**

Han —y hemos— hecho, centímetro a centímetro de celuloide, una larga épica en imágenes, al costado, creo yo, de todo cráter bélico. Otras cinematografías han filmado cosas tan distintas, tan diversas —y tan iguales, bajo el denominador común de cine heroico—, como *Clive en la India* [*Clive of India*, Richard Boleslawski, 1935], *Tres lanceros bengalíes* [*The lives of a Bengal Lancer,* Henry Hathaway, 1934], *La kermesse heroica* [*La kermesse héroïque*, Jacques Feyder, 1935] y hasta —si queréis— las películas del Oeste, épica, al fin y al cabo, de las praderas y de los pioneros. Todo para que nos vayamos poniendo a pensar que el cine es algo más que "Novela Rosa" o neurosis femenina. Todo para concluir que el cine tiene, bajo su delgada epidermis de frivolidad, un nervio heroico. Que pasa por él una línea de épica sustancial en la que España ha alineado muchas películas, y alguna de ellas de las más esenciales.

No sabemos bien por qué razones, a los tres o cuatro años de acabada la primera guerra planetaria y sin petróleo, se procuró enervar el espíritu de la juventud con films en que se invocaba el dolor de la herida, la miseria de las trincheras, la burguesía de las retaguardias y la manga del uniforme colgando vacía, y se levantaba una ola de debilidad, paralela, en el cine, a tanta podredumbre literaria escrita por los que no fueron a la guerra. Y todos sabemos cuánta guerra dieron justamente aquella novelística y aquellas películas de paz, para que insistamos. Por lo pronto, sabemos que una raza sin mutilados, sin mangas vacías, sin exaltación de muchas cosas, es una raza invalidada colectivamente, colectivamente jubilada. Mal síntoma.

No tenemos por qué meternos en ordenaciones de otros cines, en psicologías de otros públicos. En primer término, el hecho de que un mundo en el crisol de las batallas se haya cansado —según dictamen de los productores— de las películas de guerra no quiere decir que vaya a suceder un remarquismo cinematográfico, sino que lo que pasa es un fenómeno de "escapismo", cosa distinta. Por el túnel de la proyección cinematográfica la gente busca evadirse de la realidad, y esto es todo. En segundo lugar, estrictamente, una película sin guerra puede estar en la línea heroica, y a la línea heroica vuelve el público que gusta de *La diligencia* [*Stagecoach*, 1939] de John Ford.

Una neurosis particular de esta etapa del mundo anda por el mundo suelta, entre la barahúnda del más gigantesco, mecanizado, motorizado, conflicto de todos los tiempos. La neurosis que lleva al "cantinflismo", la neurosis de las comedias absurdas, de las películas de humor disparado y disparatado. Estadísticas terribles; el tanto por ciento de risa

Fotograma de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)

fingida es más elevado —en un mundo doloroso y convulso— que el mero romanticismo o el del gusto por lo dramático.

Sería triste para la misión del cine que en horas angustiosas desertara de su puesto. Que mientras el hombre de carne y hueso se enfrenta con el drama encendido, desde la butaca o el sillón nos acostumbre a enfrentarnos sólo con los rosado y ficcionario. Vale la lección de las películas de guerra. Vale su nervio heroico, cinema que ojalá no se haga burgués.

Creo que el mejor ejemplo a la Cinematografía que haya de venir lo dio el cine español. Al día siguiente de concluida nuestra contienda, el cine encendía su pantalla, entre las últimas sombras, en ejemplario. En un Madrid cuyas estatuas estaban heridas de la viruela de los tiros de verdad, se inspiraban films como *Frente de Madrid* [*Carmen fra i rossi*, Edgar Neville, 1939], para citar la épica cercana de las trincheras calientes, bajo el cielo grisáceo de acero —él, que era azul—, película que hoy recordamos aquí en su trayectoria de imágenes, en teoría fotografías, ahora que prevemos cuántas películas no heroicas pueden desmedular a un mundo que si va a necesitar algo será precisamente de heroísmo.

Con cada una de estas películas se puede sacar un alma joven del purgatorio de cualquier remarquismo. Me gustan —¿por qué no?— las películas del Oeste, como cine heroico, y hasta ese *Marco Polo* [*The Adventures of Marco Polo*, Archie Mayo, 1938] fantaseado porque a su modo y manera, y pese a todo, hasta su despiste romantizado, veo en él la expresión de un cine que llega al vuelo heroico de la juventud. Entre nuestras películas, cine heroico es *Frente de Madrid*, realizado por Edgar Neville en un cinturón de drama, erigido —sin ventanas, sin cristales, sin visillos, sin luna— en su propio símbolo, bañado en una luz de peligro, en la llama de cráteres y Clínicos desplomantes. Los ojos los abrimos al relato de los episodios, en carne y alma vivas, que tuvieron por escenario un mundo en ruinas vivas; los ojos, a la pantalla grande donde aleteaba la emoción de lo próximo y lejano, pero siempre inolvidable. Y esto es lo que pedimos para nuestro cine: Que no tenga miedo de hacer películas donde el hombre español pulse con su dimensión celtíbera y viriata arriesgada y combatiente. No todo ha de ser "Novela Rosa". Busquemos —evocando esta película y todo lo que significa— una línea heroica para el cine español que prolongue la que arrancó en *Frente de Madrid* y culminó en *Raza* [José Luis Sáenz de Heredia, 1941] y tiene como ejemplos *Rojo y negro* [Carlos Arévalo, 1942], *Escuadrilla* [Antonio Román, 1941] y tantas otras películas. Un cine heroico pedimos a los directores que conciben y crean el cine español.

Necesitamos para nuestras pantallas un hombre de "frente"; es decir, que contraste en lo firme su personalidad y no en lo equívoco de las barras de los bares en despiste. Es preciso elevar nuestra nostalgia de la aventura heroica hasta los Tercios de Flandes o las lanzas de Italia a través de cualquier film de nuestros días. Hay que acostumbrar la pantalla y su público, intoxicado de frivolidad, al reflejo de las bayonetas bajo la luna gorda de una alerta. Que no olvidemos que las bayonetas han brillado salvando a España bajo todas las lunas y limpiaron las pantallas españolas de *Groza* [Vladimir Petrov, 1934] y *Tchapaieff* [*Chapaev*, Georgi y Sergei Vasilyev, 1934]. De vez en cuando hay que sacarse del alma el recuerdo y acostumbrar a una juventud que va al cine a embobarse con Diana Durbin a que saque del alma su vocación de héroe.

Mientras otro cine se decide ahora —¡ahora!— a jubilar a sus héroes de ficción, en las películas, nosotros, más conscientes, debemos revivir en las pantallas esos alféreces de Tercios, esos alféreces de Infantería que no están muy lejanos. No sea que tanto galán —"héroe" de película para las niñas "granviarias" y tal— acabe por dejar sin contenido a un concepto de héroe necesario e imprescindible por la capacidad de sugestión multitudinaria del cine.

"Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos"

Ecclesia, n.º 451, 4 de marzo de 1950, 9-10

(APROBADAS POR LA COMISIÓN EPISCOPAL DE ORTODOXIA Y MORALIDAD, DE ACUERDO CON LA DIRECCIÓN CENTRAL DE ACCIÓN CATÓLICA)

La Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la Dirección Central de la Acción Católica Española, ha constituido aquel organismo que Su Santidad Pío XI, en la encíclica "Vigilanti cura", describía diciendo que debe ser "la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia, encargada de promover la honestidad del cine, clasificar moralmente las películas y hacer llegar a conocimiento de sacerdotes y fieles el juicio que le merecen".

La ejecución de los cometidos de esta Oficina Nacional, siguiendo las indicaciones del Romano Pontífice en la misma encíclica, se ha confiado a la Junta Nacional de Acción Católica, la que facilitará estos servicios por medio de su Secretariado Central de Espectáculos y de los diversos organismos de las asociaciones adheridas a la Acción Católica, como son Filmor, de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia; S.l.P.E., de las Congregaciones Marianas; el periódico "Signo" y la revista ECCLESIA, etc., y ramificaciones diocesanas y provinciales de los tres organismos primeramente citados, dependiendo todos de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad en lo que se refiere a la calificación de películas y espectáculos teatrales.

Para este servicio de calificación, los censores citados se atendrán a las normas aprobadas por la Comisión Episcopal, que publicamos a continuación:

INSTRUCCIONES Y NORMAS PARA LA CENSURA MORAL DE ESPECTÁCULOS

A.-OBJETO DE ESTAS NORMAS

I.-Contribuir a la unificación y coordinación de la crítica moral de espectáculos en toda España.
II.-Adoptar una tabla de calificaciones más en armonía con las exigencias de la crítica y del público que asiste a los espectáculos.
III.-Disponer de unas normas de carácter general que puedan servir de guía a los críticos en su labor y que den un contenido moral a la tabla de calificaciones adoptadas.
IV.-Fijar con carácter general el límite de edades en consonancia con la tabla de calificaciones elegida.
V.-Orientar al público que asiste a los espectáculos, sin que ello suponga una aprobación de los mismos, y menos aún una recomendación.

B.-CALIFICACIONES

I.-La antigua tabla de calificaciones, que era
1.-Para todos.....Blanca.
2.-Para jóvenes y mayores.....Azul.
3.-Para mayores.....Rosa.
4.-Peligrosa.....Grana.

queda en la siguiente forma:
a) **Para cine.**
1.-Todos, incluso niños.
2.-Jóvenes.
3.-Mayores.
3-R.-Mayores, con reparos.
4.-Gravemente peligrosa.
b) **Para teatro.**
1.-Infantil, sin reparos.
1-R.-Infantil, con reparos.
2.-Jóvenes.
3.-Mayores.
3-R.-Mayores, con reparos.
4.-Gravemente peligrosa.

En consecuencia, se amplía el número de calificaciones y se varía su nomenclatura. Desaparecen las denominaciones basadas en colores y la palabra "Para", que puede significar recomendación del espectáculo, cuando, como se ha dicho, es sólo una orientación respecto a la calidad moral del mismo.

La adopción de una calificación infantil especial para teatro se debe a que en éste existen obras exclusivamente de tal carácter. La variante 1-R., con reparos, se introduce ante la realidad de la presentación escénica de algunas obras infantiles que los tienen de orden educativo o que presentan defectos de forma, tales como de ordinariez en la presentación, de miedo para el ánimo infantil, etc.

La calificación 3-R. es una necesidad impuesta por la conveniencia de reservar y cuidar lo más posible las calificaciones 2 (Jóvenes) y 4 (Gravemente peligrosas) –cada una de ellas bajo su diferente aspecto-, que obliga forzosamente a calificar en el apartado 3 (Mayores), películas u obras teatrales muy próximas, respectivamente, a los números 2 y 4. De este modo se dispone de dos variantes dentro del número 3, que son: 3 (Mayores) y 3-R. (Mayores, con reparos), reservada esta última para personas de sólida formación moral.

II.-De acuerdo con la nueva tabla, las normas de carácter general a que deben ajustarse tales calificaciones son las siguientes:

a) Por su tesis, conclusión o consecuencia.

Calificaciones 1 y 2.-Siempre moral, sin reservas o indiferente.
Calificación 3.-Tesis no inmoral.
Calificaciones 3-R. y 4.-Tesis contra el dogma, la moral ó contra ambos.

b) Por su argumento o desarrollo y presentación.

Calificación 1.
a) NO DEBEN contener o presentar en ningún caso vicios o personajes viciosos, escenas o pasajes truculentos, de miedo, presentación de vampiros, robos, duelos, salvo en caso de ser elementos cómicos o grotescos. En ningún caso, actos o muertes violentas, suicidio, asesinato, tramas exclusivamente amorosas o con algún pasaje sensual.

b) PUEDE TOLERARSE alguna escena amorosa pasajera, si está presentada con absoluta honestidad; tramas de aventuras, siempre que no sean excesivamente truculentas o violentas.

Calificación 2.
a) NO DEBEN contener o presentar —a no ser para condenarlos—el divorcio, la vagancia, embriaguez o el hurto habituales, el suicidio, el asesinato y, en general, vicios o personajes viciosos, tramas amorosas, pasionales o sensuales, amor libre, adulterio, vestidos provocativos, concepto frívolo del matrimonio, seducción, diálogos groseros o impúdicos, frases sugerentes o picarescas de doble sentido, gestos obscenos y provocativos, incitación a la vagancia y al rencor, reiterada desobediencia a los padres o independencia y desunión familiar. Deben rechazarse las películas policíacas que puedan ser escuela de delito, y las que presenten al delincuente desde un punto de vista simpático o atrayente, y asimismo cualquier idea, tendencia o frase de carácter antipatriótico.

b) PUEDEN TOLERARSE los argumentos amorosos correctamente expuestos, y ALUDIRSE ligeramente al vicio, exponiéndolo en forma discreta y condenándolo siempre, bien con el desprecio o la desestimación, o con el castigo de la justicia humana. Pueden tolerarse hechos o muertes violentas en aquellas tramas de aventuras propias del género policíaco en que figuren como incidentes aislados o pasajeros, sin que constituyan la finalidad del espectáculo, o se presenten con circunstancias agravantes, sadismo, etc., siendo en todo caso castigados por la autoridad y la justicia.

Calificación 3.
a) NO DEBEN contener o presentar apetitos carnales, sensualidad, o argumentos amorosos desordenados con escenas o pasajes crudamente expuestos. No deberán aparecer entre los principales personajes los que representen escenas de perversión sexual, prostitución, violación o personajes viciosos o corrompidos; vestidos provocativos en extremo, diálogos incitantes, etc., ni ambientes o actos contrarios a la Patria o sus instituciones fundamentales.

b) PUEDEN TOLERARSE argumentos fuertes si están expuestos con decoro y SIN ALABAR el vicio. Podrá asimismo tolerarse la presentación del divorcio, amor libre, embriaguez y vagancia habituales, toxicomanía, etc., si están expuestos sin llegar a formas agudas; los números de revistas, siempre que se limiten a ligereza de ropa, sin reiterada intención sensual en gestos o ademanes, así como las películas de ambiente desenvuelto y modernista que no pugnen fundamentalmente con nuestra psicología y costumbres cristianas.

Calificación 3-R.
Películas u obras teatrales en las que los reparos anteriores abunden o se acentúen, según juicio de la observación directa y del criterio de los críticos.

Calificación 4.
Películas u obras teatrales en las que los reparos anteriores adquieran caracteres de violencia, crudeza o desenfreno. Presentación irreverente de la religión, sus sacerdotes o sus prácticas. Anticlericalismo. Falso misticismo. Antipatriotismo declarado.

lll.-La tabla de calificaciones se establece para las siguientes edades:

1.-Niños: hasta catorce años.
2.-Jóvenes: de catorce años cumplidos hasta veintiún años.
3.-Mayores: de veintiún años cumplidos en adelante.
3-R.-Mayores con reparos: la misma edad anterior, pero con "sólida" formación moral.

Tales límites de edad deben considerarse como una guía aproximada, especialmente aplicable a público de formación moral cristiana, para el cual van particularmente dirigidas estas líneas.

IV.-Estas calificaciones tienen por objeto orientar al público habitualmente asistente a espectáculos. Las personas que suelen asistir de tarde en tarde a los mismos reaccionan ante ellos de manera distinta que el espectador habitual. No significan, por tanto, una aprobación de tales espectáculos, ni menos aún una recomendación.

Conviene que la redacción del juicio crítico que en las fichas acompaña a la calificación moral de los espectáculos sea discreta, especialmente cuando se trate de aquellas que hayan de llevar el número 4, pues un elogio desmedido de su desarrollo técnico, o de su belleza artística o de sus intérpretes equivale a una recomendación indirecta, reñida con la finalidad de nuestra censura.

V.-Aplicación de la censura de carácter nacional en las diócesis: Copiamos de la encíclica "Vigilanti cura", de Su Santidad Pío XI:

"Si razones graves lo exigieran, los Obispos en sus propias diócesis podrán imponer por medio de organismos diocesanos una mayor severidad de acuerdo con el modo de ser de su región, es decir, podrán prohibir aquellas películas que el catálogo general, acomodado a toda la nación, no hubiese prohibido."

Cuando los organismos diocesanos de crítica de espectáculos los introduzcan —si razones graves lo exigieran— variaciones o matices en la calificación de carácter nacional, de acuerdo con el modo de ser de sus diócesis respectivas, estimaríamos conveniente que estas diferencias no excedieran de un grado de la tabla, tanto suavizando como agravando la calificación nacional.

Por tanto, se recomienda que las ediciones de censura de espectáculos en fichas, revistas, periódicos, etc., publiquen o consignen expresamente una NOTA que resuma la facultad anteriormente señalada, cuya redacción podría ser la siguiente:

"Esta calificación de carácter nacional rige en todas las diócesis, mientras no sea variada por la autoridad eclesiástica de las mismas o por sus delegados."

VI.-En todas aquellas obras teatrales y películas que sean estrenadas en provincias con anterioridad a Madrid, los organismos diocesanos de censura de espectáculos remitirán inmediatamente a la Oficina Nacional de Vigilancia su calificación, que será publicada con carácter provisional para el resto de España en tanto no se adopte la definitiva de tipo nacional. Cuando sea adoptada esta última, se procurará que no se diferencie en más de un grado de la calificación diocesana primeramente publicada.

Es de gran importancia que los organismos diocesanos de crítica de espectáculos actúen coordinados con sus respectivos organismos de carácter nacional con el fin de que se unifique la crítica de espectáculos en toda España.

C.-APLICACIÓN DE LAS ANTERIORES NORMAS:

Tiempo de vigencia.
Se estima necesario establecer un período prudencial de tiempo para un ensayo práctico de estas normas, con el fin de que puedan ser reformadas en el caso de que la experiencia lo aconseje. Estas normas deben ser aplicadas con carácter provisional a partir de 1 de marzo próximo.

Madrid, 17 de febrero de 1950. El presidente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad.

LUIS, Obispo de Sigüenza

9

Una lectura del postismo desde las artes visuales

Rosario Peiró

El estudio del postismo como manifestación cultural de la inmediata posguerra española comenzó a desarrollarse a partir de la década de 1960, al calor del interés de algunos poetas experimentales por su vertiente literaria. De esas fechas se conservan declaraciones en medios especializados, así como textos y conferencias tendentes a la reivindicación del papel vanguardista de sus fundadores y de su influencia en casi todas las generaciones posteriores de escritores y poetas activos en España.

Hasta finales de los ochenta no comenzaron a publicarse estudios críticos de mayor calado, todos ellos liderados por Jaume Pont,[1] sin ninguna duda el pionero y mejor conocedor del movimiento, cuyo trabajo sirve como base para aquellas primeras investigaciones. Así, en la actualidad se encuentran múltiples materiales editados y reeditados sobre el movimiento: compilaciones de manifiestos, antologías críticas de poesía y estudios específicos sobre su presencia y significado en el contexto literario español de los años cuarenta.

Sin embargo, quedaba pendiente un estudio crítico sobre la participación y el impacto del postismo en el ámbito de la cultura visual de esos años. La ausencia de este estudio se inserta en un contexto más amplio: el de la historia del arte inmediatamente posterior a la Guerra Civil, periodo por el que la disciplina ha pasado apenas de puntillas. La tendencia a no considerar el arte oficial del franquismo lo suficientemente significativo para ser analizado seriamente y la reducción del exilio interior a un mero catálogo de experiencias individuales han generado un vacío historiográfico que urge reconsiderar en su conjunto.

Sin embargo, son dignas de mención ciertas aproximaciones aparecidas en publicaciones literarias especializadas, como las firmadas por Pont o por Gianna Prodan, en las que se trazan las líneas básicas de la dimensión plástica del postismo en relación con el surrealismo francés, con el espíritu dadá e incluso con la práctica de la *performance*; reflexiones alentadas por las declaraciones de algunos de los protagonistas, pero que distan de configurar un análisis profundo o pormenorizado de los materiales existentes que permita una lectura de sus logros plásticos y una reflexión sobre su incidencia en el contexto artístico de la época.

Tal vez otro de los motivos de ese vacío sea la escasez de materiales visuales, entendidos en su vertiente tradicional como pintura o escultura, producidos en el ámbito del postismo. Asociados a este hecho están el eclecticismo de sus propuestas, tildadas por algunos estudiosos de "caóticas", así como el espíritu colaborativo de algunas de sus manifestaciones en la línea de la ruptura con el aura de la obra única. Un desafío creativo que dificulta su asimilación por parte de las prácticas y métodos de clasificación tradicionales de la historia del arte. Y es que el postismo es un movimiento que despliega su discurso a través de medios alternativos (ilustración, diseño gráfico, texto, publicación), impulsado por un componente fundamental de improvisación y atraído por lo desechable. Un movimiento que, en honor al espíritu de camaradería que lo define, debe leerse en relación con los otros, ya sean otros autores, otras obras, otros textos, etc. Solo así se ofrecen líneas de interpretación y lecturas visuales pertinentes

1. Tales como el volumen fundamental de Jaume Pont, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).

que arrojan luz sobre la complejidad y los logros del fenómeno. Así pues, su lectura debe ser una aportación a la expansión de la definición clásica de obra de arte.

Hasta ahora, a modo de introducción, sabemos que el postismo es un movimiento estético-literario de vanguardia nacido en Madrid en 1945 con un afán claramente experimental. Según Pont se define por "una sincronía directa o indirecta (memoria) de los elementos sensoriales del mundo exterior". En el ámbito plástico, sus puntos de confluencia con el pasado se encuentran en el expresionismo y fundamentalmente en el surrealismo, del que asume algunas técnicas pictóricas y con el que comparte la preferencia por temas relacionados con el sueño, la fantasía, la realidad y la sobrerrealidad, mezcladas y superpuestas. Pone asimismo el acento sobre lo sensorial y el ritmo musical, conseguido a través de una constante pugna entre la línea y el color. Si bien se pueden trazar estos elementos plásticos basilares, su práctica se caracteriza por un dualismo entre estos métodos y los literarios, por una coexistencia de medios, maneras y procedimientos opuestos.

En ese intento por definir la posición del postismo en el ámbito de las artes visuales se encuadra esta selección de textos, que pone de relieve no solo su contenido sino también su componente visual, ya sea plástica o conceptual, con la esperanza de que sirva para retomar la lectura del movimiento desde una perspectiva más amplia.

El primer manifiesto, además de ser el documento inaugural del postismo, contiene una imagen realizada a finales de los años veinte por Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto, preludio del avance surrealista del futuro movimiento.[2] El diseño de la página (su maquetación, tipografía e ilustración) está claramente basado en publicaciones surrealistas de la misma índole. La reutilización de materiales, textos e ideas provenientes de otras épocas y contextos será una constante en el movimiento hasta configurarse como una técnica recurrente; en este caso destaca la reutilización de algunas fotos tomadas en Roma en los años veinte por Chicharro y Gregorio Prieto.

"Marinetti ha muerto: ¡Viva el Postismo!", publicado en *La Estafeta Literaria* (n.º 21, febrero de 1945) remite de nuevo a los manifiestos de la vanguardia clásica que adoptan el formato de página para ser publicados en prensa. Visualmente, la página recuerda a publicaciones infantiles como *Alicia en el País de las Maravillas*, a la que sin duda alude el conejo gigante que acompaña el diálogo de los tres protagonistas: Chicharro, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory. Junto a este, referencias humorísticas de la cultura popular y el entorno cotidiano, como la escoba, la media, las morcillas, aparecen "ilustrando" irónicamente las declaraciones de críticos literarios de la época como Melchor Fernández Almagro, José María Pemán o Manuel Machado.

La página elegida de *La Cerbatana*, "¡A la una..., a las dos..., a las tres!", reproduce una pintura de Picasso. La recurrencia al autor resulta interesante: aunque omnipresente en el arte español de antes y después de la guerra como sinónimo de disidencia y modernidad, su constante invocación y su influencia

durante la posguerra invita a reconsiderar los casos de apropiación o utilización de su obra en el complejo contexto de estos años.

También de *La Cerbatana*, la página "Nuestros amigos, esos locos" demuestra el espíritu colaborativo y de amistad que caracteriza las manifestaciones postistas. Además del uso del collage (en este caso formado por textos y dibujos de otros autores filopostistas), el dibujo y el chiste visual son partes fundamentales de la propuesta, sin los cuales no se puede entender esta manifestación de la geografía caótica del espíritu postista.

La carta inédita de Juan Eduardo Cirlot redunda en este espíritu de compañerismo y filiación personal. En ella, el creador catalán felicita a los postistas por su "surrealismo" y se ofrece a facilitar sus originales "ferozmente gratis". Este documento resulta especialmente interesante a raíz de la polémica suscitada por la publicación sin permiso de uno de sus poemas en el texto que le precede en esta selección, "Nuestros amigos, esos locos". Este tipo de problemas fueron comunes en la práctica postista, dado que el espíritu lúdico y colaborativo de sus fundadores no fue siempre compartido por sus adeptos.

Completan la antología dos textos emanados de las únicas exposiciones postistas. El primero, escrito por Chicharro hijo (firmado Chebé), para el programa-folleto de la muestra que tuvo lugar en las Galerías Macoy de Zaragoza (1948). El texto es sin duda el más importante para entender la plástica del grupo, ya que es el único escrito y publicado en el momento para un acontecimiento plástico. En él, Chebé distingue claramente a los autores postistas de los filopostistas y nos acerca a una peculiar idea del grupo según la cual sus componentes más destacados eran todo menos artistas plásticos profesionales: sus hijos, su mujer, poetas, ilustradores, etc.

El segundo de estos textos de cierre es "Poemas de colores", un poema de De Ory publicado en el folleto de mano de la exposición en la Galería Bucholz de Madrid (1948). Su formato y finalidad incide en la confluencia de lo plástico y lo literario del movimiento; pero, además, en este caso el título es explícito: con él se quiere destacar el paralelismo entre las técnicas de poetas y pintores. Además, cabe recordar que De Ory expone sus dibujos en ambas muestras. De esta manera, la lectura del poema podría hacerse revirtiendo su sentido, a la vez que amplía su potencia y su fuerza plástica.

Por último, el proyecto expositivo que acompaña esta publicación aspira a apoyar la nueva lectura del postismo bajo el prisma de su vertiente plástica, así como a darla a conocer a un público más amplio. Durante la preparación de la muestra ha sido fundamental la búsqueda y localización de los materiales emergidos de las actividades postistas, inéditos, ocultos, cuando no olvidados; el resultado de esas pesquisas es un conjunto de textos y objetos diversos, de difícil clasificación, dispuestos a dialogar ahora en la sala con otros de similar naturaleza e idéntico contexto.

2. Véase el "Manifiesto del Postismo", en la revista *Postismo,* n.º 1 (enero 1945), 4, 5, 12 y 13; en: http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/flippdf/postismo1/mobile/index.html

MARINETTI HA MUERTO
¡VIVA EL "POSTISMO"!
HABLAN CHICHARRO (hijo) CARLOS EDMUNDO DE ORY Y SILVANO SERNESI
LO QUE DICEN MELCHOR FERNANDEZ ALMAGRO, JOSE Mª PEMAN Y MANUEL MACHADO
POSTismo
ESPAÑA LANZA EL POSTISMO

"Hablan Chicharro (hijo) Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi"
en "Marinetti ha muerto ¡Viva el postismo!"
***La Estafeta Literaria*, n.º 21, 15 de febrero de 1945, 19**

Hablan Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi

En el trepidante ambiente de los medios literarios juveniles ha lanzado su acrobática pirueta un nuevo "ismo". En las mesas de los cafés —incruentos campos de batalla para las filias y las fobias— ha dejado su postura y su reto triangulares. Mosqueteros de la aventura literaria, saltan ágiles hacia los frágiles trapecios de la popularidad. Entre las lonas se vislumbra el breve espacio del ciclo de la fama, pero abajo no hay red para el vértigo de la perpendicular. Y un público que quiere sangre avizora un drama de ángeles caídos.

El espectáculo ha comenzado. La música de ritmo alegre y ágil se ha trocado en el redoble de tambores que anuncia el ejercicio sensacional. Los "postistas" están en el trapecio.

¡Hop!

Ante mí tengo el "postismo" en su triforme individuación. Chicharro (hijo), Carlos E. de Ory y Silvano Sernesi. O Silvano Sernesi, Carlos E. de Ory y Chicharro (hijo). Tanto monta... De cualquier modo los ángulos de este triángulo suman dos rectos. Es de rigor la presentación. Chicharro es pintor, un excelente pintor de un honrado y difícil arte. Peina ya algunas canas prematuras y tiene una mirada azul de poeta. Sernesi y Ory suman entre los dos poco más de una cuarentena de años. El primero es italiano, avecinado hace unos pocos años en España; Ory deja frecuentemente en las revistas literarias muestras de una juvenil inquietud poética.

Ya están los personajes. Ahora el escenario. También es de rigor. Café Castilla. Humazo, rumoreo de las conversaciones contiguas, etc., ya estamos todos: ellos y yo.

Comienzo mi interrogatorio. Suele contestar Chicharro. Sus compañeros asienten, puntualizan... Pero existe una completa unanimidad de criterios.

Y ahora escúchennos ustedes.

Yo pregunto:

¿Por qué, para qué y contra qué nace el "postismo"?

El "postismo" nace por una necesidad de fijar y aclarar las diversas corrientes en que hoy se mueven con angustia de desorientación aquellos poetas y artistas que, perteneciendo a la época actual, quieren a todo trance encontrar una nota singular de personalidad o unirse en un esfuerzo común que merezca la pena. El "postismo" preconiza la existencia de los mundos específicos, individuales y colectivos.

¿.....?

¿Contra qué nace el "postismo"? Aquí quiero, para precisar mejor nuestra respuesta —y Chicharro busca en una gran cartera llena de papeles—, leerte un fragmento de nuestro Manifiesto, aún inédito. Dice así: "No se crea —lee— que nosotros tenemos nada contra los elementos. El precedente de las antiguas escuelas (academia), la cultura —en general— y la vulgaridad del gusto de los públicos. Las antiguas escuelas merecen todo nuestro respeto como testimonio que son de momentos sublimes en que, allá en los años, factores múltiples se reunieron; no seremos nosotros quienes preguntarán a los desaforados si conviene incendiar el Prado. La cultura, en general, concede gracias a la persona, como la buena educación y el sentido de la honradez; y esto nos parece notable, pero no nos impide consignar también sus deletéreos efectos. El vulgo, el público, la gente —¡extraño animal!— pide carne y no la toca; luego se alimenta de carnaza. Pero así como toda nuestra ira verdaderamente divina se dirige al público (que no al pueblo), también se vuelve a él toda nuestra clemencia amorosa y didáctica."

Todos los "ismos" suelen comenzar con un sentido ferozmente destructivos, ¿en qué medida lo tiene el "postismo"?

Los "ismos" pueden dividirse en tres grandes categorías: los que pretenden crear un orden nuevo "empezando desde el principio"; los que se valen de lo existente "sin miras a progresar", y los que valiéndose de lo existente tienden a encontrar los "elementos primordiales puros". En este último grupo está el "postismo". Los "ismos" son por lo general creacionistas, es decir, con ese sentido ferozmente destructivo que tú dices. El "postismo" es también creacionista, pero, como al mismo tiempo es revisionista, no tiene ya ese sentido totalmente destructivo. El "postismo" recoge la herencia de otros "ismos", acepta las enseñanzas y ejemplos de lo consagrado, y llega arañando y exhalando gritos de contento hasta los faroles, para ir buscando para arriba y con ruedas, y andando retrógradamente, lo "redondo" del "postismo".

¿Qué elementos positivos aporta el "postismo"?

Ante todo, el preconizar la exaltación del factor imaginativo. Creemos que desde hace siglos, es decir, desde que el hombre perdió sus dotes de adivinación, se ha perdido el sentido imaginativo puro y la espontaneidad. Toda forma de arte ha ido

encaminándose cada día más a buscar el favor de las masas, haciéndose por lo tanto pobre de elementos y realista, apoyando todo su esfuerzo en la técnica, que, desgraciadamente, no pasa de ser, en estos momentos, de lo más académico, entendido este vocablo en su sentido más peyorativo y rutinario.

¿Cómo y cuándo nació la idea del "postismo"?

De infinidad de sugerencias, pero específicamente de la imagen que tuvimos de "un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y la boca."

¿.....?

¿Cuándo? El "postismo" es de hoy y empieza hoy... Ejemplos de "postismo", como expresión o modalidad, los encontramos ya en los asirios, en Cervantes, en Oscar Wilde y en Arturo...

¿Marinetti y su movimiento guardan alguna relación con el "postismo"?

Ninguna. El "futurismo" no ha existido nunca.
Aquí interviene Sernesi:
Yo fui discípulo de Marinetti, naturalmente en su última época. Su actuación fue una vehemencia desenfrenada, vacía...

¿Y con los "ismos" de postguerra y los españoles?

Nos declaramos ante todo sucesores del "surrealismo" en menor medida del "expresionismo" y luego del "dadaísmo". Los "ismos" españoles nunca existieron como movimiento puro. Podemos hablar de modalidades o modas exclusivamente literarias, como pueden ser el "rubendarilismo", el "raimonismo" y el "ultraísmo". Y con ellos no tenemos nada que ver directamente. Si algún punto de contacto existe, será en el ámbito de la lengua.

Dentro el panorama poético actual, ¿qué posición mantiene el "postismo"?

No existe ningún movimiento poético actual. Los "consagrados" no se mueven; los jóvenes, no valen la pena como para ser congregados en movimiento. Sin embargo, dentro del ambiente poético actual el "postismo" nace como una cosa extraña.

¿El "postismo" es un movimiento cerrado en sí mismo o pretende abarcar un amplio círculo? ¿"Puerta abierta" o "puerta cerrada"?

Nuestro movimiento no está cerrado en sí mismo. Se extiende como aceptación de posibilidades a un amplio círculo. No pretende nada porque no busca a nadie. Nuestra puerta está abierta para quien pueda y merezca pasar.

¿El "postismo" es un movimiento estrictamente literario o se extiende a otras artes?

Se extiende a todas las manifestaciones político-literarias. No puede extenderse a la música, por considerarla eternamente "postista" por su propia naturaleza. Tampoco a la arquitectura, por no ser este arte susceptible de "postismo".

¿La presencia en el grupo de un pintor indica una especial consideración a la pintura?

Ten en cuenta —dice Chicharro— que si soy pintor, soy también poeta. La pintura, desde luego, está comprendida en el movimiento "postista" como elemento principalísimo.

¿Cómo ha iniciado el "postismo" su actuación?

Lanzando su nombre a los cinco vientos.

¿Qué direcciones inmediatas se ha señalado?

Las que ya andan por ahí. Además lo que se irá viendo en la publicación de nuestra revista "Postismo", ya en preparación, órgano no solamente serio, sino el de mayor interés literario del momento.

¿Existe un programa totalmente delimitado o lo irán formando las motivaciones circunstanciales?

El programa está perfectamente delimitado, como se verá en el "Manifiesto postista", que verá la luz en el primer número de la revista.

Aquí termina mi interrogatorio. Chicharro marcha con prisa hacia su exposición. Nos despedimos y nos dividimos. En la mesa contigua continúan discutiendo de si Sagivela sí, de si Sagivela no.

Florentino Soria.

"La Cerbatana. Revista ilustrada de la nueva estética. ¡A la una... a las dos... a las tres!"
La Cerbatana
[primer y único número], 1945

He aquí una revista discordante. Hermosamente discordante; y es para vosotros, queridos amigos de la juventud, y también para vosotros, estimados enemigos de la Locura.

Se llama LA CERBATANA porque no puede llamarse con otro nombre; pero, ¿qué importa su cara más o menos fea y sus bigotes postizos cuando tiene sollozos de sinceridad y un corazón discordante? Hay que ser locos para poder sonreírse; hay que ser sonrientes para llegar a la Locura. Y nuestra revista es alegre; completamente, eternamente alegre.
La sonrisa de quien sabe lo que quiere y lo que sabe; una sonrisa exquisitamente discordante. Y es para todos. Para ti, ingenuo y animado joven filomañana; para usted, austero y antipático burgués pasado de moda; para ti, poeta sin nombre; para ti, nombre sin poeta; para vosotros, mínimos e infelices amantes de la belleza; para ustedes, pentapedantes dueños de nada; para todos, todos, todos los despistados ciudadanos de este mundo sin Locura.

Tendría aquí su justo lugar la pequeña historia del camaleón cojo; no la ponemos por ser demasiado conocida.

Luego lloverá, vendrá el otoño y el invierno; pero siempre quedará de pie o sentado el clavo de buena marca que un día se puso en la pared.

Y así pasan las noches, y los años, y los minutos; las páginas se suman a las páginas, y nosotros no. Porque nosotros tenemos un pozo sin agua donde guardar nuestras vidas y nuestros cantos, donde esconder nuestro presente y nuestra edad, para que por encima puedan pasar sin tocarnos las noches, y los años, y los minutos.

Amamos al viento, al bosque, a las hojas verdes y vivas, a los manantiales y a los gallos por la mañana; te amamos a ti, pequeña y rubia síncope del tiempo, acariciadora bruja de nuestras almas; a ti y a nadie más que a ti, negra estatua de bronce, oscura y sucia Verdad. Has llegado cabalgando los silbidos del viento para que te cogiéramos al vuelo, por tu cola amarilla y pequeña, por tu manto, por tu pelo.

Quedarás aquí, con nosotros, con nuestra vieja sabiduría de jóvenes con versos; nos acompañarás por nuestro camino, nos conducirás, nos hablarás...

Todo esto puede ser LA CERBATANA. Todo esto y algo más. Tenemos muchas cosas que contar al mundo, muchos duendes que regalarle.

Pero nuestra timidez nos impide empezar resueltamente; iremos poco a poco aumentando el número de los duendes, así como poco a poco disminuirá la timidez; os contaremos poco a poco todo lo que aún no puede salir de esta cerbatana hasta que sepáis lo que ha de decir.

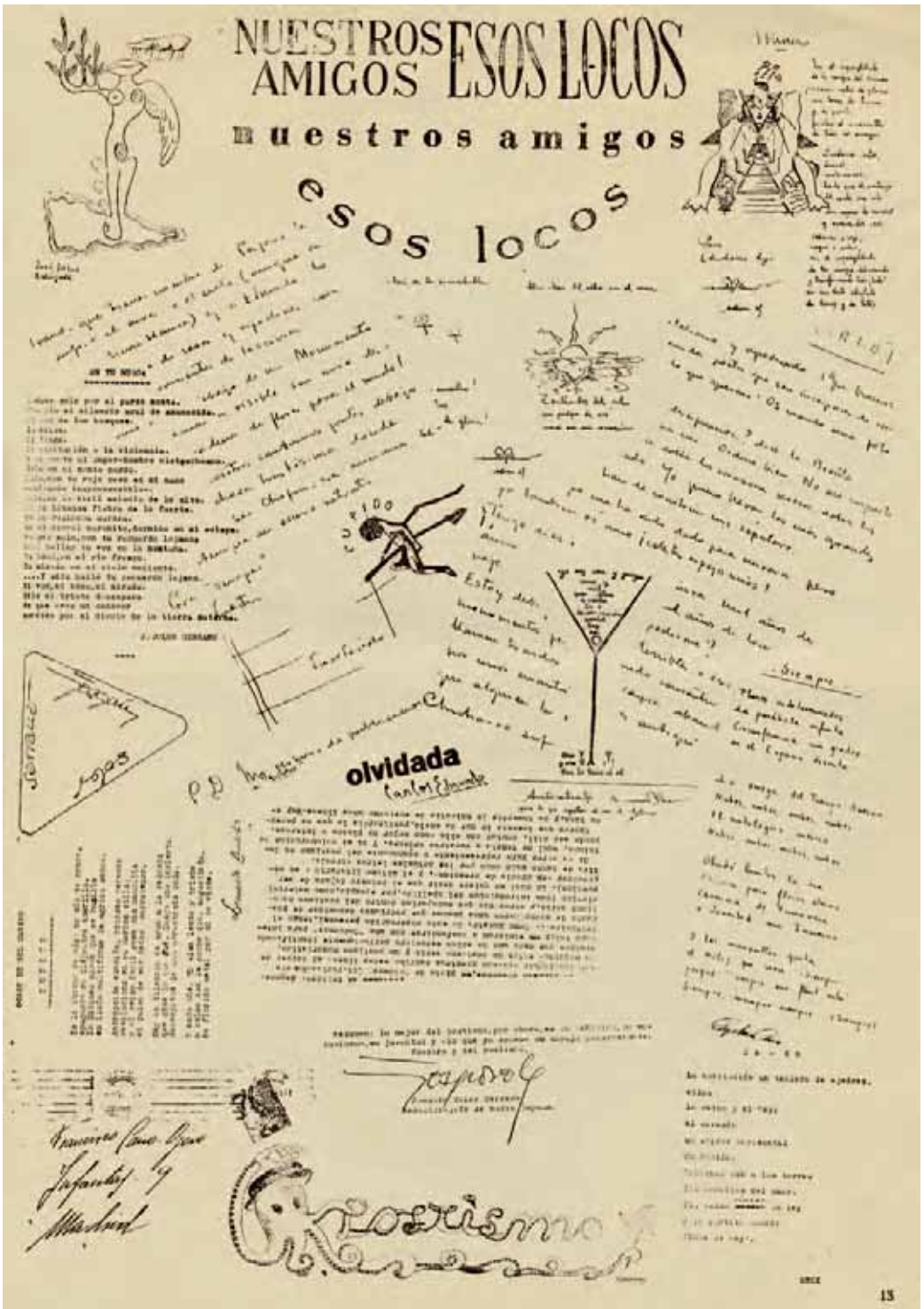
Este primer número quiere ser, además, una muestra de nuestra actividad tal vez artística; no solamente allí donde el arte siempre ha sido arte, sino también en aquel campo donde el gusto y la genialidad sólo han podido rozarle sin nunca alcanzarle. Queremos, pues, presentar poesía y prosa, sonetos y cosas en un ambiente tipográfico, bajo una presentación de imprenta justamente nueva, claramente ajustada a lo que serán nuestros escritos. Nada de extraño ni de falsamente original, nada nuevo a la fuerza ni viejo por necesidad; único deseo y preocupación nuestra es la palabra Armonía.
Armonía de principios y armonía de detalle; armonía de versos y armonía de "tipos". Buscamos la belleza en todo lo que puede ser verdaderamente bello y la belleza llega a nosotros a través de los senderos más diversos y lejanos. Si no podéis comprender un renglón boca abajo o una plana más o menos plana, si no podéis escuchar el ritmo de un romance torcido o lo de esta ••••••• palabra al revés, perdonadnos tan sublime Locura. Somos así, discordantes y poetas, discordantes y plastecientes, discordantes y tipógrafos.

Esta será la revista LA CERBATANA y éstas sus aspiraciones. Tenemos una gran esperanza en la correspondiente discordancia de los lectores; no somos solos ni lo seremos nunca. Para esto vivimos, para esto escribimos, para esto componemos.

Y, para terminar, un último consejo...

LA DIRECCIÓN

"Nuestros amigos, esos locos",
***La Cerbatana* (primer y único número, 1945)**



Carta de Eduardo Cirlot a los postistas

En relación con la revista *Postismo* [1945]. Inédita, Archivo Carlos Edmundo de Ory, Cádiz

POSTISMO

Madrid

Amigos:

Leo vuestra revista, yo, un habitante de la sombra temporal. Me he emocionado por la intención, espero que cada número supere al anterior. Es bello y surrealista escupir al padre, por eso os perdono que no queráis confesaros sola y simplemente: surrealistas.

En nuestra época, en la que el espíritu, después de ser dios y hombre, se ha hecho populacho, es maravillosa la cosa de élite.

Fijaos qué pensamiento asombroso de un poeta soviético (Nota.- Yo no soy sovietofilo) el cual podría servir de lema a vuestra revista.

EN LA TRISTEZA Y AUN EN LA SOMBRA, NO TENGO MIEDO.
¡QUE LA NOCHE SEA! NOSOTROS LLEGAREMOS
Alexander Block

Yo, no sé ni me importa lo que soy. Carente de intención clasificadora, escribo sólo. He publicado poesía en ENTREGAS DE POESÍA, sino ortodoxamente surrealista, si con imágenes absolutamente suyas.

Queréis colaboradores. ¿Con qué se come ese de DESINTERESADOS? Estoy dispuesto, en principio, a facilitaros originales ferozmente gratis, pero fío en vosotros a quienes he llamado amigos. Si os interesa mi colaboración fija os explicaré a vuelta de correo con detalle todo lo que os puedo proporcionar. (Estoy bien relacionado e informado sobre los asuntos surrealistas)

Y basta, que ya bastante os he dado la lata. Leedme con cariño, os lo suplico. Y para que vayáis conociéndome físicamente os diré que tengo los ojos verdes, una actitud algo paranoica (con exactitud la rigidez de rostro de máscara tan apreciada por los reyes antiguos que fueron calificados de Serenísimos), 28 años de edad, soy alto, sé el idioma (lo juro por Dios) egipcio, pues había estudiado egiptología unos cursos. Amo a Neruda, a Eluard —a quien conocí personalmente— a Breton, etc. etc. Y hasta el momento la frase más automática e impresionante que se me ha ocurrido es:

Los ojos de la Bestia me contemplan,
Los ojos de mi hermano asesinado.

Os quiere

Juan Eduardo Cirlot.

Carlos Edmundo de Ory

"Poemas de colores". *Exposición de 16 artistas de hoy,* Galería Bucholz, Madrid, 27 de abril de 1948. Folleto de mano de la exposición editado por *La hora, semanario de estudiantes españoles,* 27 de abril-10 de mayo de 1948

Vuelan las naves por los campos terrestres,
y una hoja bailando está echando la baba.
Con un garrote en la mano golpea un árbol.
Ay, la manta escucha su doble gemido,
y el sueño despierto se adelanta contra croquis y cruces
y telegramas y yo no sé cuánto.

Madre quítame los brazos,
quítame las manos,
dame la cabeza,
No me quites los ojos;
porque las más excelentes suelas del enano
fingen una bolita palentulica.

La flauta vuela,
el pájaro chilla,
el árbol anda por la calle desierta,
el cielo ha bajado de las densas nubes
y la tierra que canta aleluya la vida.

La noche que todos dormimos sin dormir.
Las uvas ríen, ríen muchísimo.
El jabalitos, el jubalitis, el paltonis,
el cunchaluris, eran las nubes.

Con la prisa que tenía
se quitó el calzado; descalzo iba.
Yo tengo ninguna confianza en este
siglo de persianas mudas, con el anfiteatro
de la desgracia sobre el volumen con con
can y perro móvil.

Compongo rosas; mi corazón cantar, cantar
En el vientre escupe la almohada del tesón.
Su camisa llega apartando caracoles tristes;
confituras de consuelo registran la amargura del elefante.
Pobre pelusín de dolor y su frente de dinero pensativa,
no duerme ni planta acelgas en el bolsillo ajeno.
El tranvía chillando se abalanza a su madre,
en el oro del atardecer.

Con la puerta caminaba hacia el camino
de la senda del mal de pronto se encontró
con un jalotis y con un paluchi;
llevaban flautas, guitarras, acordeones y demás instrumentos.
Con la prisa que tenía
quitó lo patines que llevaban los otros
y se fue muy deprisa, más tarde llegó,
y al ver que no estaba él solo.
Las comarrumas del antrofalogos.
Yo soy tonto yo, ja, ja, ja. Yo me río.
Yo hago la mueca de perlas. Yo tengo rizos de impermeable.
No me da la gana de jugar al zapatulis.

Las montañas, con la muerte en los ojos.
Aguas tibias blancas.
La boca despintada de los cadáveres salaculartено.
Estas asas de cigarrillo podrido.
Este gabán es un cabello dolorido.

Chebé (Chicharro hijo)

Programa-folleto de la exposición postista en las Galerías de Arte Macoy
Zaragoza, 17 de mayo de 1948

EXPONEN:

Chebé (Chicharro hijo) - Nanda Papiri – Castelló - Luis Lasa Maffei – Francisco Loredo – Carlos Edmundo de Ory – San José - Gregorio del Olmo – Castelo – El niño Tony - La niña Lilla – Pepe Caballero

Este grupo de artistas no incluye ningún figurón de las Bellas Artes. Tampoco representa a un grupo de esos que se llaman "los lo que sean".

Tampoco es *post-ista* en su totalidad. Los postistas aquí somos: Nanda Papiri, Carlos Edmundo, Chebe y el niño Tony. Sin embargo, siguen al *post-ismo* los señores San José, Luis Lasa Maffei y Francisco Loredo; los demás se acercan a la idea *post-ista* en el siguiente orden: Castelo, Gregorio del Olmo, Castelló y la niña Lilla; Castelló es un artista independiente; Caballero, el único surrealista puro.

En España —no excluida la propia Zaragoza— y particularmente en Madrid, hay muchos artistas de vanguardia que practican la pintura libre y sana, pero no todos podían figurar en esta exposición, por las siguientes razones; los del grupo Valdivielso, Lago, Palazuelo, etc., porque forman coto cerrado y por ser tan engreídos —como algunos de nosotros mismos— no han querido aceptar nuestra invitación. D. Benjamín Palencia porque, por exceso de cautela, ha preferido excluirse. El señor Zabaleta porque empezando justamente ahora a tener cierta personalidad —pues se ha independizado de la influencia "palenciana", si bien para acercarse algo a los picassianos— y a ser cotizado comercialmente, anda sumamente cauto. Otros por estar de viaje, otros por indolencia, otros —como Miró— por no permitírselo sus contratos con el extranjero.

No busque, pues, el espectador, ni grupos ni escuelas, ni "ismo". No busque tampoco, en esta exposición, la totalidad de lo mucho —ya he dicho que muchos, faltan—. No obstante podría encontrar aquí algo más nuevo y, desde luego, el *post-ismo* al completo.

Pero —y por lo mismo— se exhorta al espectador, y particularmente a los artistas nuevos de Zaragoza, así como a la intelectualidad, que no juzgue a la ligera estas varias facetas del arte moderno español.

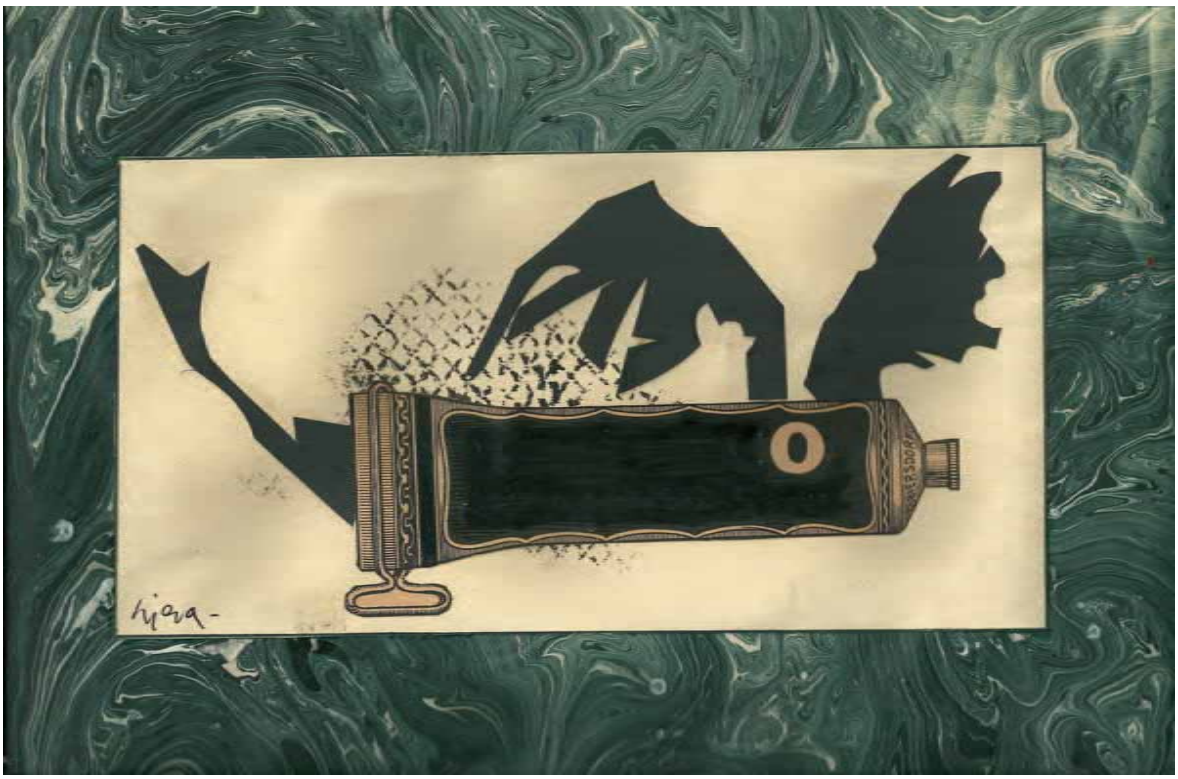
Ninguno de los que presentan —en eso se ha puesto especial cuidado— copia o sigue escuelas extranjeras a través de las revistas de arte. Cada cual da su nota, muy española, sin dejar de ser universal.

La pintora Nanda Papiri, a la que hasta ahora representa más pura y hondamente el post-ismo, es italiana de nacimiento, pero ha pasado a través del cedazo de lo español; recia disciplina que nos ha dado gente como Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí. Así, en esta exposición, se verá cómo algunos sienten aún el surrealismo —ejemplo, Francisco Loredo— cómo otros inventan abstractamente con ritmos y fibra que salen del cuerpo poético puro —cómo otros delatan su primer maestro-ejemplo, San José— cómo otros inventan abstractamente con ritmos y fibra que salen del cuerpo poético puro —como Carlos Edmundo de Ory— y se verá cómo todos trabajan febrilmente, abejas ciegas llenas de instinto, alrededor de la cálida miel de sus manos; y en todos hay valentía, principio, despertar y, más que nada, una alegría infinita de optimismo y buenas intenciones hacia la pobre humanidad lacerada, confusa y rastreramente comercial.

Uno por todos, Chebé (Chicharro hijo)

Madrid, 3 de mayo de 1948

Francisco Nieva
Dragón, 1945



Nanda Papiri
Sin título, s.f.

Aurelio Suárez
Olor a soga, 1947

Benjamín Palencia
Mujer tumbada, 1948

10

Años de penitencia

Ignacio Echevarría

Para quienes no vivimos, ni siquiera de niños, los años cuarenta —es decir, para la gran mayoría de los eventuales lectores de estas líneas—, los recuerdos que almacenamos de esa década proceden casi todos de fuentes literarias. Por lo que respecta al siglo XX, el cine, la fotografía, la música y la literatura compiten entre sí, con notable ventaja sobre las demás artes, en acaparar el caudal siempre precario de la memoria colectiva. Pero sin duda es la literatura la que se lleva la parte del león en lo que toca a la España de los años cuarenta. Así es a pesar de que la producción literaria de aquellos años arroja un saldo más bien exiguo, consecuencia tanto de la desertización cultural de un país en ruinas, cuyas élites intelectuales se habían exiliado masivamente, como del férreo control de una censura que actuaba como si el país estuviera todavía en guerra.

José Carlos Mainer viene sosteniendo desde hace mucho que la posguerra española comenzó, propiamente, en los años cincuenta. La década precedente habría sido, según él, "un periodo soterradamente epigonal cuyas claves se asientan en los años republicanos", y cuyo clima cultural y moral estaría impregnado por la guerra recién concluida, que encontró una suerte de prolongación en la inmediata guerra mundial. Esta tesis, sin duda aguda y polémica, obvia sin embargo la sordidez, la indigencia y la negrura específicas de unos "años de penitencia" que fueron, en muchísimos sentidos, la contracara de los fervorosos y tumultuosos años precedentes.

La derrota y la purga de la cultura republicana fueron radicales, ciertamente; casi tanto como el olvido —además del fracaso— al que ha sido condenada, casi siempre con justicia, la cultura amparada por el bando vencedor. La tan distinta fortuna corrida por Manuel y Antonio Machado, hermanos unidísimos en vida, ilustra dramáticamente esto último. Por encima de su muy desigual estatura como poetas, fue sin duda el tardío y en buena medida oportunista alineamiento de Manuel con los nacionales lo que más ha contribuido a su exclusión dentro del canon. Pero cabría leer su "Saludo a Franco" en el díptico con el que, por las mismas fechas, Antonio dedicó "A Líster, jefe en los ejércitos del Ebro", y deducir, de la confrontación de los dos poemas, la estridente nota de la que se partía recién terminados los combates.

El más digno y solvente intento de sostener esa nota y de entonar, conforme a ella, la melodía —o el himno— de una nueva cultura, fue probablemente la revista *Escorial*, fundada en 1940, y cuya andadura, a menudo renqueante, se prolongó hasta 1950. De las difíciles perspectivas que se abrían para sus propósitos da cuenta la impresionante carta que su primer director, Dionisio Ridruejo, dirigió al general Franco en fecha tan temprana como 1942, a los pocos meses de su regreso de la División Azul, en la que había participado. Aquel entusiasmo fundacional se saldaría con una generalizada decepción, de la que ofrece un testimonio íntimo, entre tantos otros, el poema "Autobiografía", de Luis Rosales, uno de los más destacados colaboradores de la revista.

Quienes no se adentraron en la década ebrios de las fraseologías que enmascaraban su luto, su violencia y su miseria, ofrecieron tempranos testimonios de lo que en verdad estaba ocurriendo. Desde la periferia catalana, un conservador de pura cepa como Josep Pla observa con su descreimiento y cinismo característicos el indecente chanchulleo que florece a la sombra de la cantinela imperial; mientras que, en el poema "Insomnio", acaso más emblemático de la inmediata posguerra, Dámaso Alonso, figura destacada de la radiante y estragada generación del 27, hace una fúnebre descripción de Madrid como "una ciudad de más de un millón de cadáveres".

El escritor paradigmático del momento es el refitolero y ultracatólico José María Pemán, de quien en la actualidad solo conservan memoria los estudiosos de la época y los viejos del lugar. Pero el primer y más grande impacto literario de la década es una estremecedora estampa de la ignorancia y de la barbarie que podían ser tomadas indistintamente como causa y como consecuencia de las atrocidades de la guerra recién terminada: *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela.

Que esta novela consiguiera pasar el severo filtro de la censura ofrece un indicio de que, al menos en aquellos años, la obsesión por rastrear desviaciones ideológicas hacía ciegos a algunos censores en otros aspectos de los textos sometidos a su escrutinio. Pero conforme se consolidaba el régimen franquista, la mojigatería que segregaba el nacionalcatolicismo fue ganando terreno, como ilustran las dos cartas (desopilantes, desde la perspectiva actual) que en 1946 intercambiaron Tomás Cerro Corrochano, director general de Prensa, y Pedro Rocamora, director general de Propaganda, a propósito precisamente de Cela y su *Pascual Duarte*.

El provocador tremendismo de esta novela no deja de constituir una suerte de estetización a la inversa de una realidad que, significativamente, tardó lo suyo en encontrar representaciones que trascendieran la perspectiva del individuo más o menos acosado por el terror de vivir. No es de extrañar que el otro gran hito narrativo de los primeros años de la posguerra —*Nada* (1944), de una entonces jovencísima Carmen Laforet, que obtuvo con ella el primer premio Nadal, creado como contundente reacción al estéril dirigismo de la cultura oficial— empleara las plantillas del relato gótico para contar la asfixia que experimenta su joven protagonista durante su estancia en una Barcelona que a menudo ofrece el aspecto de una pesadilla.

El refugio en la interioridad —una interioridad tanto más aterida en el caso de las mujeres, sojuzgadas tanto en lo público como en lo privado— es la marca de la década, por razones que encuentran una poderosa expresión en un poema como "Egoísmo", de Ángela Figuera Aymerich.

Solo hacia el final de la década, sobre todo a partir del cambio de rasante que supone el año 1950, comienza a disponerse del distanciamiento y de las

herramientas para plasmar una visión más objetiva y a la vez más crítica de una sociedad empantanada en la autarquía y en la pobreza. Es Cela quien, abriendo el camino por el que va a discurrir la novela española en la nueva década, realiza el mejor y más divulgado retrato de la España de la década anterior: *La colmena*, cuya acción transcurre en Madrid en 1943. No es de extrañar que la novela hubiera de editarse en Buenos Aires, en 1951, a consecuencia de un veto de la censura que no se levantó hasta 1955. Para entonces, se iba consolidando en el campo literario una generación que no había tenido participación directa en la guerra, y cuyas actitudes, en consecuencia, era radicalmente distinta a las de sus predecesores. En el mismo año de 1951 en que se publica *La colmena* (y que es también el de la publicación de un librito representativo de toda una veta de literatura fantástica que elude elocuentemente la aplastante realidad del entorno: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, debut de Rafael Sánchez Ferlosio como narrador), un poeta de la heroica neovanguardia de la primera posguerra, Miguel Labordeta, hace en "Un hombre de treinta años pide la palabra" su personal "J'Accuse" a la totalidad de la cultura de la que unos y otros han pretendido hacerlo depositario y postula una visceral ruptura con ella.

Serán, sin embargo, los miembros de la promoción inmediatamente posterior a la de Labordeta, los llamados "niños de la guerra", quienes consumarán, en distintos grados, esa ruptura, asumiendo la construcción de una cultura declaradamente alternativa a la propugnada por los vencedores de la guerra. Muestra ejemplar del programa de esta nueva cultura son las "Notas sobre la situación actual del escritor en España", de 1952, publicadas por Josep María Castellet en la barcelonesa revista *Laye*, una de las primeras plataformas culturales específicamente orientadas a la construcción de la misma.

La abundante literatura testimonial (ya sea en clave lírica, dramática, narrativa o memorialística) de los miembros de la "generación del medio siglo" o de 1950 constituye para la mayor parte de los españoles el archivo más accesible de una época —la de la juventud más temprana de esos escritores— que, por eso mismo, se nos representa dibujada en truculentos grises y negros. Ya se ha citado implícitamente el título del primer tomo de las memorias de Carlos Barral, *Años de penitencia* (1973), implacable recuento de los años que nos ocupan.

Un recuento que, para ser ecuánimes, debería contemplar la resistencia más o menos explícita de quienes, contra viento y marea, pugnaron en esos mismos años por reconstruir los puentes que aseguraban cierta continuidad con la efervescente cultura de los años republicanos, o la de que quienes —como el equipo de colaboradores de *La Codorniz*— pusieron al mal tiempo buena cara y se sirvieron del humor y del espíritu lúdico de la vanguardia como antídoto contra la hueca cultura oficial.

Manuel Machado

"Saludo a Franco", 1939

Bien venido, Capitán;
bien venido a tu Madrid
con la palma de la lid
y con la llave del pan.
Dios bendiga el santo afán
que tu espada desnudó
y la victoria te dio...
Porque hay en esa victoria
la inmensidad de la gloria
de un mundo que se salvó.

Con esa hueste triunfal
que tras tu enseña desfila,
y que lleva en la mochila
estrellas de general,
de la barbarie oriental
vencer supiste el espanto,
y alcanza tu gloria tanto
que, con tu invencible tropa,
fue España escudo de Europa,
como en Granada y Lepanto.

De tu soberbia campaña,
Caudillo, noble y valiente,
ha surgido nuevamente
una grande y libre España.
Que sean tu nueva hazaña
estas paces, que unirán
en un mismo y puro afán
al hermano y al hermano...
¡Con la sombra de tu mano
es bastante, Capitán!

"Manifiesto editorial"
Escorial, n.º 1, noviembre de 1940

Interesaba de mucho tiempo atrás a la Falange la creación de una revista que fuese residencia y mirador de la intelectualidad española, donde pudieran congregarse y mostrarse algunas muestras de la obra del espíritu español no dimitido de las tareas del arte y la cultura a pesar de las muchas aflicciones y rupturas que en años y años le han impedido vivir como conciencia y actuar como empresa.
En este orden han precedido a *Escorial* algunos intentos nobles y certeros, truncados casi en agraz por circunstancias de ambiente, dispersión geográfica de los que hubieran podido sostenerlos y escasez de recursos materiales.
El nuestro —emprendido en circunstancias universales desfavorables a una plena atención por lo intelectual— parece, no obstante, contar con bases más seguras, y a ellas encomendamos nuestra esperanzada y buena voluntad.

Ante todo, hemos de declarar con sinceridad que nacemos con la voluntad de ofrecer a la Revolución española y a su misión en el mundo un arma y un vehículo más, sea modesto o valioso. Pero de esta nuestra filiación nacen todas las garantías que podemos ofrecer, tanto a la comunidad intelectual y literaria, con quien contamos para el trabajo, como a la totalidad de la comunidad española e hispánica, a quien se lo dedicamos. Porque ciertamente el primer objetivo —el objetivo sumo— de nuestra Revolución es rehacer la comunidad española, realizar la unidad de la patria y poner a esa unidad —de modo trascendente— al servicio de un destino universal y propio, afrontando y resolviendo para ello los problemas que, en orden al nombre, a la sociedad, al Estado y al Universo nos plantea el tiempo de nuestra historia más propia: el tiempo presente. Ahora bien, tan ambicioso propósito veda a nuestra Revolución y al Movimiento que la conduce y encarna partir de una posición lateral y partidista en ninguno de los planos en los que esa Revolución ha de cumplirse. La consigna del antipartidismo, o sea la de la integración de los valores, la de la unidad viva, es la primera

consigna falangista. Atenidos a ella en lo que nos afecta, en nuestro campo y propósito, creemos partir con unas garantías de mejor andadura que cualquiera de los movimientos o grupos intelectuales de España desde hace cincuenta años, porque necesariamente en medio de la disgregación nacional, también el servicio de la cultura hubo de hacerse servicio de partido con todas las consecuencias de lateralidad, limitación y deformación consiguientes. Nosotros, en cambio, convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles que no hayan dimitido por entero de tal condición, hayan servido en éste o en el otro grupo —no decimos, claro está, hayan servido o no de auxiliadores del crimen— y tengan éste u otro residuo íntimo de intención. Los llamamos así a todos porque a la hora de restablecerse una comunidad no nos parece posible que se restablezca con equívocos y despropósitos; y si nosotros queremos contribuir al restablecimiento de una comunidad intelectual, llamamos a todos los intelectuales y escritores en función de tales y para que ejerzan lo mejor que puedan su oficio, no para que tomen el mando del país ni tracen su camino en el orden de los sucesos diarios y de las empresas concretas.

En este sentido ésta —*Escorial*— no es una revista de propaganda, sino honrada y sinceramente una revista profesional de cultura y letras. No pensamos solicitar de nadie que venga aquí a hacer apologías líricas del régimen o justificaciones del mismo. El Régimen, bien justificado está por la sangre, y a las gentes de pensamiento y letras lo que les pedimos y exigimos es que vengan a llenarlo —es decir, a llenar la vida española— de su afán espiritual, de su trabajo y de su inteligencia. Claro es que no vamos a eludir —bien al contrario— los temas directamente políticos, porque ¿cómo van ellos a quedar fuera del ámbito de la cultura, si fenómenos de cultura son al fin y al cabo? Pero esto no rompe —sino al contrario— nuestro propósito de no exigir a cada uno sino el puro ejercicio de su oficio y la pura ofrenda de su saber.

En cierta manera —en cambio— sí es ésta una revista de propaganda. Podríamos decir en la alta manera, ya que no hay propaganda mejor que la de las obras, y obras de España —propaganda de España— serán las del espíritu y la inteligencia para los que abrimos estas páginas.

Quedan, pues, en claro nuestros objetivos. Primero, congregar en esta residencia a los pensadores, investigadores, poetas y eruditos de España, a los hombres que trabajan para el espíritu. Segundo, ponerlos —más ampliamente que pudieran hacerlo en publicaciones específicas, académicas y universitarias— en comunicación con su propio pueblo y con los pueblos anchísimos de la España universal y del mundo que quieran reparar en nosotros. Tercero, ser un arma más en el propósito unificador y potenciador de la Revolución y empujar en la parte que nos sea dado la obra cultural española hacia una intención única, larga y trascendente, por el camino de su enraizamiento, de su extensión y de su andadura cohonestada, corporativa y fiel. Y, por último, traer al ámbito nacional —porque en una sola cultura universal creemos— los aires del mundo tan escasamente respirados por los pulmones españoles, y respirados sobre todo a través de filtros aprovechados, parciales y poco escrupulosos.

Para la empresa —ya se irá viendo en nuestras páginas— todos están invitados, todos los que se atreven a sentir esta España una y trascendente, perseguidora de un destino universal. Y entre todos contamos con nuestro propio pueblo y con los fraternos y filiales que han de entender, en este caso como en todos los aspectos, la rabiosa sed de nuestra Falange.

Para tal empresa hemos querido usar una alta invocación, porque las cosas son un nombre y por él se conocen y se obligan. Escorial, porque ésta es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de su grandeza y explicación de su sentido. El Escorial, que es —no huyamos del tópico— religioso de oficio y militar de estructura: sereno, firme, armónico, ni cosa superflua, como un Estado de piedra. Magno equilibrio del tiempo: ni sólo panteón, ni sólo residencia, ni sólo disparada y alta porfía, sino equilibrio y suma de todo ello: edificado sobre los muertos como señal de estar legítimamente enraizado en lo propio y servido por la sustancia de lo ejemplarmente pasado; pero entero, vivo, practicable para el uso del tiempo y extremado de altura, escudriñante y ambicioso como quien, comenzando en la memoria, no vive sino para la esperanza.

Así era él ayer cuando no había sangre en España que lo supiera merecer, y así hoy, cuando vuelve a hacerse norma y ejemplo de una voluntad colectiva. Nosotros lo hemos ganado y —por decirlo así— reedificado, comenzando por reedificar sus cimientos, con guardar en ellos el polvo de nuestro inmediato origen, nuestra más reciente y viva tradición, el escandaloso y exigente testimonio de la sangre joven, el cuerpo de nuestro José Antonio, cuyo espíritu encontrará tan cómoda, tan a la medida para el éxtasis y el vuelo, aquella arquitectura ordenada y ejemplar.

Por fidelidad y amor a la vieja y nueva historia usamos de este nombre —ya transmutado míticamente— para nombrar nuestra obra. Ambicioso es el empeño y grave la obligación. Dios nos ayude en ello, y ¡arriba España!

Carlos Barral

Años de penitencia. Memorias I
Madrid: Alianza Editorial, 1975

El colegio, el cuartel y la casa eran tres moradas de una opresión indistinta. La de la opresión en aquel tiempo era casi una sensación única, repartida entre las tres moradas según una norma de frecuencia y de tiempo. En fin, si mi experiencia en los cuarteles falangistas fue casi nula, aquellas visitas, en cambio, me pusieron en contacto con otra especie humana del mundo nuevo. Mi idea del fascismo, del fascismo hispánico, está poblada de rápidas imágenes de los falangistas que conocí entonces, y la fijación de las características tipológicas que me ha permitido durante muchos años identificar a un fascista en cualquier paisano, se debe seguramente a la brutal impresión que me causaron "los mandos" que conocí entonces. Porque el fascista español, y sobre todo en Cataluña, donde apenas los hay indígenas, constituye algo así como una especie zoológica.
Es probablemente difícil de explicar, pero en casi todos los falangistas que he conocido coinciden unos rasgos físicos, de actitud y de atuendo, que se combinan para constituir un cuadro morfológico. En Cataluña, claro, se añade el hecho de que la clase burocrática, ese grupo social del que casi únicamente sale el fascista convicto, la constituyen peninsulares de otro aspecto, lo que hace que el fascista sea una subdivisión del "castellano" burócrata o hijo de burócrata. Pero incluso fuera de Cataluña, el fascista es identificable debajo de cualquier gabardina o de cualquier traje gris, por lo menos el de verdad, el que responde al tipo ideal de falangista. Hay una cierta vellosidad, unas ciertas cejas, incluso una cierta estructura ósea, que, cuando se agitan al ritmo que inspira la admiración por la violencia, cooperan a la identificación del falangista tipo. Un cerrilismo arrogante que se comunica a la manera de mirar, a la de mover los brazos, a la de andar e incluso al modo de maniobrar entre la gente. Sí, los falangistas han constituido para mí una suerte de especie zoológica. Una especie agresiva y gritona. Temible. Aparte de estos, que conocí de uniforme y en sus propias guaridas, en mis primeros años de experiencia de la nueva España traté pocos falangistas. Entre mis condiscípulos habría alguno, pero no me acuerdo muy bien. En todo caso lo eran tímidamente.
Y alrededor de mi familia no los había. Verdadero trato con falangistas no lo tuve hasta más tarde. Pero los falangistas eran personajes de primera magnitud en el paisaje callejero de los años 39, 40 y 41. Falangistas de uniforme pasando en tropilla, desfilando en pequeño número tras una bandera, en la calle, en la puerta de muchos edificios. Falangistas de tropa y elegantísimos señores de la guerra, íntegramente vestidos de negro, con botas de montar y con la boina arrugada en el cinto. Curas, gentes pías y obsequiosas, tenderos vergonzantes, falangistas y militares de capote o con las últimas casacas azules de cuartel, eran los personajes callejeros que yo recuerdo.

Barcelona, 1941

Dionisio Ridruejo

Carta a Franco, 7 Julio 1942
***Casi unas memorias*, Barcelona: Planeta, 1976, 236-240**

DESENGAÑO FRANQUISTA
Y CARTAS DEL CONFINAMIENTO

Al Excmo. Sr. D. Francisco Franco Bahamonde
Jefe del Estado
Jefe Nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S.
Madrid

Madrid, 7 de julio de 1942

Mi General:

Si me atrevo a distraer la atención de V. E. con esta carta es simplemente por una razón de conciencia.

Cuando llegué a España, tras una ausencia larga e ilusionada, tuve, en mi choque con la realidad, una impresión penosa que no quise dejar de comunicar a V. E. en la audiencia que se dignó concederme. Podía yo, aún entonces, creer que se trataba solamente de eso: del choque con una realidad agria al salir de un ambiente de pura esperanza. Luego han pasado meses, he podido estar con unas y otras personas, ver directamente el estado de las cosas y tener según creo una impresión justa de todo. El resultado ha sido para mí doloroso. Todo ha ido llegando a los peores extremos. Vivíamos antes en un estado de mal arreglo, pero ahora no parece quedar ante el falangista sincero el margen de esperanza que hace meses

parecía abierto. No creo que se trate de una nueva sensibilidad mía, pero en todo caso lo cierto es que seguir viviendo silencioso y conforme como un elemento, aunque insignificante, del Régimen me parece, en el estado actual de cosas, un acto de hipocresía. Por eso adopto esta actitud sincera al dirigirme a V. E.

No sé si se puede tener una vocación profesional, incondicional, por la política. Yo no la he tenido jamás. Me he encontrado en ella —en un puesto de mando, siquiera sea aparente— sin desearlo, arrastrado por mi voluntad de servicio no simplemente a España —que a ésta creo poder servirla siempre sin función pública, con mi simple vida— sino a un Movimiento político definido y concreto, con sus principios y sus proyectos, que es la Falange. Sólo dentro de ella creía servir políticamente a España con arreglo a mi conciencia y con ilusión eficaz. Cualquier otra cosa podía parecerme incluso respetable pero me parecería siempre "otra cosa", en la que no creo tener nada que hacer. Y éste es el caso. Durante mucho tiempo he pensado —junto con algunos de los servidores más inteligentes y leales, más exigentes y antipáticos quizá también, que ha tenido V. E.— que el Régimen presidido por V. E., a través de todas sus vicisitudes unificadoras, terminaría por ser al fin el instrumento del pueblo español y de la realización histórica refundidora que nosotros habíamos pensado. No ha resultado así y esto lleva camino de que no resulte ya nunca. No voy a aludir al contenido mismo del propósito, sino simplemente a la técnica de su realización, que era la de una dictadura nacional servida por un movimiento único, creadora y revolucionaria.

Puede esa fórmula de Régimen ser mejor o peor que otra, pero en todo caso de lo que sí debemos estar seguros es de que, de ensayarla, habría que hacerlo con todas sus consecuencias, aplicándola seriamente. El dictador no puede ser un árbitro sobre fuerzas que se contradicen, sino el jefe de la fuerza que encarna la revolución. El Movimiento no puede ser un conglomerado de gentes unidas por ciertos puntos de vista comunes, sino una milicia fuerte, homogénea y decidida. Y sobre todo, ese Movimiento, con su jefe a la cabeza, debe poseer íntegramente el poder con todos sus resortes y el mando efectivo de toda la vida social en cuanto la sociedad es sociedad política.

Por supuesto todo esto no al servicio de un capricho de opresión, sino al servicio de una creación verdadera, de una empresa capaz de crear para ese pueblo mejores formas de vida y un ideal colectivo proporcionado a su vitalidad.

Frente a esto, ¿cuál es la realidad? Repito a V. E. que para mí, falangista, la fuerza a que he aludido no podía ser otra que la Falange misma, ensanchada, sin menoscabo de la intención que tuvo en su origen, hasta el límite que permitiese su capacidad de asimilación de las masas nuevas; que el Régimen entero debía ser ocupado por auténticos falangistas —porque los principios viven por los hombres y no por su simple virtud— y que el jefe del Régimen había de serlo en cuanto jefe auténtico de esa Falange.

La realidad es casi absolutamente opuesta a este esquema. V. E. puede, si quiere, pensar que, producida esa identidad formal entre jefe del Movimiento y jefe del Régimen, todo se legitima simplemente por la concurrencia de las decisiones en este vértice. Pero yo me permito sostener que la autenticidad ha de ser cosa de hecho y extenderse a cada organismo; que no basta una disciplina común. Y lo cierto es que los falangistas no se sienten dirigidos como tales, no ocupan los resortes vitales del mando, pero, en cambio, los ocupan en buena proporción sus enemigos manifiestos y otros disfrazados de amigos, amén de una buena cantidad de reaccionarios y de ineptos.

El resultado es catastrófico. En primer término, la Falange gasta estérilmente su nombre y sus consignas amparando una obra generalmente ajena y adversa, perdiendo su eficacia. En segundo lugar, la pugna hace que toda su obra aparezca llena de contradicciones y sea estéril. La mitad de la energía del Régimen se pierde en discusiones, recelos, actos de ataque y defensa, etc. Por último, la pretensión de los que inútilmente se disputan el Régimen engendra en todo el país desesperadas indiferencias o bien pugnas enconadas: un estado mixto de desentendimiento y guerra civil.

Por otra parte el Movimiento mismo, al no sentirse misionado, pierde fe y realidad, desgasta sus equipos y termina por hacer prevalecer a los que, por mediocres, resultan más cómodos, mientras dura en su seno la pugna de una unificación que será imposible mientras las posiciones más contradictorias tengan autoridad para diluir sus principios en el patrioterismo tópico de la derecha tradicional.

Amén de esto, el Movimiento se desprestigia por su burocratismo inoperante y se hace grotesco e indigno al tener que soportar frente a sí otras fuerzas más reales, mejor armadas y de contraria voluntad política. Ser falangista ya apenas es ser cosa alguna y es además exponerse a diario vejamen. ¿Cómo un Movimiento en tal situación puede ser lo que debe ser: la extensa minoría revolucionaria que posee y defiende el plan al que todos tendrán que plegarse y el cuerpo galvanizador del pueblo en los trances decisivos?

Mientras esto sucede, he aquí la terrible realidad del Régimen:

1.º Fracaso del plan de gobierno y de la autoridad en materia económica. Triunfo del "estraperlo". Hambre popular desproporcionada.

2.º Debilidad del Estado, que sufre las intromisiones más intolerables en materias que afectan a su propia contextura política, mientras se enajena el apoyo popular con una política excluyente de estilo conservador.

3º Abandono de una política militar de previsión eficiente y, en cambio, permanencia del Ejército como vigilante activo de la vida política; cosa que se justifica por la inestabilidad del Régimen, en la tradición intervencionista, no superada, procedente de un siglo de guerras civiles.

4º Confusión y arbitrariedad en el problema de la justicia, con agudización del encono rojo en extensas zonas del pueblo.

5º Conspiración incesante de los sectores reaccionarios, anglófilos de ocasión, que invita a la intriga a las gentes que defienden privilegios y toman posiciones enfrente del Régimen y más concretamente contra la Falange.

6º Olvido total de la verdad fundacional falangista. El Movimiento inerme y sin programa. Los mandos poco auténticos y sobradamente vulgares. La masa a expensas de los demagogos.

Todo esto, mi General, en un recuento a la ligera. Pero basta. Quiero subrayar con él que no tenemos régimen que valga, salvo en sus aspectos policiales, y que la Falange es simplemente la etiqueta externa de una enorme simulación que a nadie engaña.

¿No sería mejor avanzar decididamente hacia un régimen sincero? Yo y cualquier falangista preferiríamos hoy una dictadura militar pura o un gobierno de hombres ilustres a esta cosa que no hace sino turbarnos la conciencia.

Por mi parte puedo decir a V. E. que no he hablado con persona alguna del Régimen que no ponga un tono de "oposición" en sus palabras. ¿Es esto normal? Nadie se siente responsable de lo que se hace porque todos piensan que esto es una cosa provisional en la que están de tránsito.

Puede pensar V. E. en cómo todos estos problemas, que quizá el tiempo pudiera resolver en ocasión más tranquila, adquieren un carácter de trágica urgencia ante la situación del mundo, en el que España está fatalmente situada y en el que quizá puedan llegar momentos peligrosos y en el que es inútil pensar en rebelarse porque el conato de rebeldía podría ser utilizado por los de fuera e interpretado como traición.

Que el Régimen es impopular no es preciso decirlo. Y es claro que esta impopularidad comienza a minar grave y visiblemente el prestigio de V. E. y a invalidar históricamente la Falange, cuyas ideas no han sido ensayadas y cuyos hombres son insignificante minoría en el mando efectivo del país.

El falangista tiene que luchar dentro contra el sentido general del Régimen, contra bloques enteros del Estado que le hostilizan. Y tiene que luchar fuera para defender este mismo Régimen con el que está disconforme. ¿Cómo es posible sostenerse en tal situación? Pero la cosa es más grave: la campaña antifalangista se replica en el seno de la Falange con otra campaña contra V. E. y las dos pueden tener éxito. Porque, en efecto, "parece" que la Falange manda y, en efecto, también "parece" que V. E. burla a la Falange. Nunca ha sido más fácil provocar una crisis. Por eso, repito, sería preferible una situación del todo adversa, manifiesta y clara.

Todo parece indicar que el Régimen se hunde como empresa aunque se sostenga como "tinglado". No tiene, en efecto, base propia fuerte y autorizada y la crisis de disgusto es cada vez más ancha. Un día podría producirse el derribo con toda sencillez. Entonces los falangistas caeríamos envueltos entre los escombros de una política que no ha sido la nuestra. ¿Piensa V. E. qué desgracia mayor podría yo tener, por ejemplo, que la de ser fusilado en el mismo muro que el general Varela, el coronel Galarza, don Esteban Bilbao y el señor Ibáñez Martín? No se trata de no morir. Pero ¡por Dios! no morir confundido con lo que se detesta.

Pero yo no pretendo otra cosa que advertir. Confieso que los pequeños cargos aparenciales con que V. E. me distinguió me pesan en exceso y sería feliz librándome de ellos. Por el momento pido meditación solamente. Preveo que esto tal como lo vivimos acabará mal. No sé si aquellos camaradas míos a quienes aludí creen otra cosa; no he querido mezclar a nadie en estas manifestaciones. Desde luego sé que ellos —como yo— saben cuán fácilmente el porvenir podría tomar un rumbo diferente. Se trataría de dar el paso decisivo. De mi entrevista con V. E. saqué la conclusión de que el paso no se daría. Y cumplo con mi conciencia presentando ante V. E., y sólo ante V. E., mi más absoluta insolidaridad con todo esto. Esto no es la Falange que quisimos ni la España que necesitamos. Y yo no puedo exponerme a que V. E. me tenga por un incondicional. No lo soy. Simplemente pienso con tristeza que aún todo podría salvarse. Pero mientras lo pienso estoy ya moralmente de regreso a la vida privada.

Perdóneme V. E. toda esta impertinente crudeza. Sepa en cambio que con todo fervor le deseo una vida de aciertos para España.

Respetuosamente a las órdenes de V. E.

D.R.

Martín Santos Yubero
Domingo de Ramos, iglesia de los Jerónimos, Madrid, 1940

Martín Santos Yubero
Terrazas de café sin público, 1939

Martín Santos Yubero
Vendedor de castañas, 17 de noviembre de 1941

Brangulí, Estudio Pérez de Rozas y Alfredo Güitó
Maqueta para el libro *Barcelona 1947* (con fotografías de Brangulí, Alfredo Güitó y otras anónimas), 1947

Dámaso Alonso

"Insomnio"
Hijos de la ira. Diario íntimo
Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1944

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?

Carmen Laforet

Nada
Barcelona: Ediciones Destino, 1944, 253-260

La mañana vino y me pareció sentirla llegar —cerrados aún mis párpados— tal como la Aurora, en un gran carro, cuyas ruedas aplastasen mi cráneo. Me ensordecía el ruido—crujir de huesos, estremecimiento de madera y hierro sobre el pavimento—.
El tintineo del tranvía. Un rumoreo confuso de hojas de árboles y de luces mezcladas. Un grito lejano:

—¡*Drapaireeeee*!...

Las puertas de un balcón se abrieron y se cerraron cerca de mí. La propia puerta de mi cuarto cedió de par en par, empujada por una corriente de aire y tuve que abrir los ojos. Me encontré la habitación llena de luz pastosa. Era muy tarde. Gloria se asomaba al balcón del comedor para llamar a aquel trapero que voceaba en la calle y Juan la detuvo por el brazo, cerrando con un golpe estremecedor los cristales.

—¡Déjame, chico!

—Te he dicho que no se vende nada más. ¿Me oyes? Lo que hay en esta casa no es solamente mío.

—Y yo te digo que tenemos que comer...

—¡Para eso gano yo bastante!

—Ya sabes que no. Ya sabes bien por qué no nos morimos de hambre aquí...

—Me estás provocando, ¡desgraciada!

—¿No te tengo miedo, chico!

—¡Ah!... ¿no?

Juan la cogió por los hombros, exasperado.

—¡No!

Ví caer a Gloria y rebotar su cabeza contra la puerta del balcón.

Los cristales crujieron, rajándose. Oí los gritos de ella en el suelo.

—¡Te mataré, maldita!

—No te tengo miedo, ¡cobarde!

La voz de Gloria temblaba, aguda.

Juan cogió el jarro de agua y trató de tirárselo encima cuando ella intentaba levantarse. Esta vez hubo cristales rotos, aunque no tuvo puntería. El jarro se rompió contra la pared. Uno de los trozos hirió, al saltar, la mano del niño, que sentado en su silla alta lo miraba todo con sus ojos redondos y serios.

—¡Ese niño! Mira lo que le has hecho a tu hijo, imbécil, ¡mala madre!

—¿Yo?

Juan se abalanzó a la criatura, que estaba aterrada y que al fin comenzó a llorar. Y trató de calmarle con palabras cariñosas, cogiéndole en brazos. Luego se lo llevó para curarlo.

Gloria lloraba. Entró en mi habitación.

—¿Has visto qué bestia, Andrea? ¡Qué bestia!

Yo estaba sentada en mi cama. Ella se sentó también, palpándose la nuca, dolorida por el golpe.

—¿Te das cuenta de que no puedo vivir aquí? No puedo... me va a matar y no quiero morirme. La vida es muy bonita, chica. Tú has sido testigo... ¿Verdad que tú has sido testigo, Andrea, de que él mismo comprendió que yo era la única que hacía algo para que no nos muriéramos de hambre aquella noche que me encontró jugando?... ¿No me dió la razón delante de tí, no me besaba llorando? ¿Dí? ¿No me besaba?

Se enjugó los ojos y sus menudas narices se encogieron en una sonrisa.

—A pesar de todo, hubo algo cómico en aquello, chica... Un poquitín cómico. Ya sabes tú... Yo le decía a Juan que vendía sus cuadros en las casas que se dedican a los objetos de arte. Los vendía en realidad a los traperos, y con los cinco o seis duros que ellos me pagaban, podía jugar por la noche en casa de mi hermana... Allí van los amigos y amigas de ella, de tertulia, por las noches. A mi hermana le gusta mucho eso porque le hacen gasto de aguardiente y ella gana con eso. A veces se quedan hasta el amanecer. Son gente que juega bien y les gusta apostar. Yo gano casi siempre... Casi siempre, chica... Si pierdo, mi hermana me presta cuando tengo déficit y luego se lo voy devolviendo con un pequeño interés cuando gano otras veces... Es la única manera de tener un poco de dinero honradamente. Te digo a ti que algunas veces he llegado a traer a casa cuarenta o cincuenta duros de una vez. Es muy emocionante jugar, chica... Aquella noche yo había ganado, tenía treinta duros delante de mí... y lo que son las casualidades, figúrate que vino bien el que apareciera Juan, porque yo tenía por contrario a un hombre muy bruto y había hecho un poquitín de trampa... Algunas veces hay que hacerlo así. Pues sí, es un hombre con un ojo torcido. Lo peor es que no sabe bien a dónde mira y lo que ha visto y lo que no... Un tipo que hace contrabando y que ha tenido algo que ver con Román. ¿Tú sabes que Román se dedica a negocios sucios?

—¿Y Juan?

—¡Ah, sí, sí! Era un momento emocionante, chica, estábamos todos callados y Tonet dijo:

—Pues a mí me parece que a mí nadie me va a tomar el pelo...

Yo, por dentro, estaba un poquito asustada... y en ese momento se empiezan a oir los golpes en la puerta de la calle. Una amiga de mi hermana, Carmeta –una chica muy guapa, no creas...— dijo:

—Tonet, me parece que va por ti.

Y Tonet, que ya estaba escuchando con la mosca sobre la oreja, se levantó como un rayo porque aquellos días andaba huído. El marido de mi hermana le dijo... —bueno, el marido de mi hermana no es marido, ¿sabes?, pero es igual—; pues le dijo:

—Corre a la azotea y pásate por allí a casa de Martillet. Yo contaré hasta veinte antes de abrir. Parece que no son más que uno o dos los que están abajo...

Tonet echó a correr escaleras arriba. La puerta parecía que iba a caerse a golpes. Mi hermana misma, que es la más diplomática, fue a abrir. Entonces sentimos a Juan despotricando y mi cuñado frunció el ceño porque no le gustan las historias sentimentales. Corrió a ver qué pasaba. Juan discutió con él. Aunque mi cuñado es un hombre gordo, de dos metros de alto, ya sabes tú que los locos tienen mucha fuerza, chica, y Juan estaba como loco. No lo pudo contener; pero cuando ya había pasado delante de él y apartaba la cortina, le dió mi cuñado un puñetazo en la espalda y le hizo caer al suelo, de cabeza, en nuestra habitación. Me dió pena, pobrecillo (porque yo a Juan le quiero, Andrea. Me casé enamoradísima de él, ¿sabes?). Yo le cogí la cabeza, arrodillándome a su lado, y le empecé a decir que yo estaba allí para ganar dinero para el niño. Él me dió un empujón y se levantó no muy seguro. Mi hermana entonces se puso en jarras y le soltó un discurso. Le dijo que ella misma me había hecho proposiciones con hombres que me hubieran pagado bien y que yo no quise aceptar porque le quería a él, aunque siempre estaba pasando miseria por su culpa. Siempre calladita y sufriendo por él. Juan, pobrecillo, estaba quieto con los brazos caídos y lo miraba todo. Vió que sobre la mesa estaban las apuestas, que estaban allí Carmeta y Teresa y dos buenos chicos que son sus novios. Vió que allí se iba en serio y que no había ninguna fiesta... Mi hermana le dijo que yo había ganado treinta duros mientras él pensaba en matarme. Entonces mi cuñado empezó a eructar en un rincón en donde estaba con sus manos puestas en un cinturón y pareció que Juan se iba a volver a él para empezar otra vez el ataque de furia... pero mi hermana es una mujer que vale mucho, chica. Tú ya la conoces, y le dijo:

—Ahora, Joanet, a tomar un poco de aguardiente conmigo, y en seguida tu mujercita arregla sus ganancias con estos amigos y se va a casa a cuidad a su *nen*.

Entonces mi cabeza empezó a trabajar mucho. Entonces, cuando mi hermana se llevó a Juan a la tienda, empecé a pensar que si Juan había venido era porque tú o la abuela le habríais llamado por teléfono y que lo más probable era que el niño a aquellas horas estuviera muerto... Porque yo pienso mucho, chica. ¿Verdad que no lo parece? Pues yo pienso mucho.

Me entró una pena y una congoja que no podía contar el dinero que me pertenecía, allí en la mesa donde estábamos jugando... Porque yo al *nen* lo quiero mucho; ¿verdad que es muy mono? ¡Pobrecito!...

La Carmeta, que es tan buena, me arregló las cuentas. Y ya no se volvió a hablar de que yo hubiera hecho trampa... Luego te encontré a tí con Juan y con mi hermana. Fíjate si estaba tonta que casi ni me extrañó. Ni se me ocurría más que una idea. "El nen está muerto, el nen está muerto"... y entonces tú pudiste ver que Juan me quería de verdad cuando se lo dije... Porque los hombres, chica, se enamoran mucho de mí. No se pueden olvidar de mí tan fácilmente, no creas... Juan y yo nos hemos querido tanto...

Nos quedamos calladas. Yo me empecé a vestir. Gloria se iba tranquilizando y estiraba los brazos con pereza. De pronto se fijó en mí.

—¡Qué pies tan raros tienes! ¡Tan flacos! ¡Parecen los de un Cristo!

—Sí, es verdad —Gloria al final me hacía sonreir siempre—. Los tuyos, en cambio, son como los de las musas...

—Muy bonitos, ¿no?

—Sí.

(Eran unos pies blancos y pequeños, torneados e infantiles.)

Oímos la puerta de la calle. Juan salía. Apareció la abuela con una sonrisa.

—Se ha llevado al niño de paseo... ¡Más bueno este hijo mío!...

—Picarona —se dirigía a Gloria—, ¿por qué le contestas tú, y le enredas en esas discusiones? ¡Ay!, ¡ay! ¿No sabes que con los hombres hay que ceder siempre?

Gloria sonrió y acarició a la abuela. Se empezó a poner rimel en las pestañas. Pasó otro trapero y ella le llamó desde la ventana. La abuela le movió la cabeza con angustia.

—De prisa, de prisa, niña, antes de que vengan Juan o Román... ¡Mira que si viene Román!¡No quiero ni pensarlo!

—Estas cosas son de usted, mamá, y no de su hijo. ¿No es verdad, Andrea? ¿Voy a consentir que el niño pase hambre por conservar estos trastos? Además que Román le debe dinero a Juan. Yo lo sé...

La abuela salió de allí rehuyendo —según decía— complicidades. Estaba muy delgada. Bajo las blancas greñas le volaban dos orejas transparentes.

Mientras me duchaba y luego en la cocina, planchando mi traje —bajo las miradas agrias de Antonia, que nunca toleraba a gusto intromisiones en su reino—, oí la voz chillona de Gloria y la acatarrada del "drapaire" discutiendo en catalán. Pensaba yo en una palabras que me dijo Gloria, mucho tiempo atrás, refiriéndose a su historia con Juan: "... era como el final de una película. Era como el final de todas las tristezas. Íbamos a ser felices ya..." Eso había pasado hacía muchísimo tiempo, en la época en que, salvando toda la embriaguez de la guerra, Juan había vuelto junto a la mujer que le dió un hijo para hacerla su esposa. Ya no se acordaban de ello casi... Pero hacía muy poco, en aquella angustiosa noche que Gloria me había recordado con su charla, yo les había visto de nuevo fundidos en uno, hasta sentir juntos los latidos de la sangre, queriéndose, apoyándose uno al otro bajo el mismo dolor. Y también era como el final de todos los odios y de todas las incomprensiones.

"Si aquella noche —pensaba yo— se hubiera acabado el mundo o se hubiera muerto uno de ellos, su historia hubiera quedado completamente cerrada y bella como un círculo". Así suele suceder en las novelas, en las películas, pero no en la vida... me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo. De que no hay final en nuestra historia hasta que llega la muerte y el cuerpo se deshace...

Carta de Tomás Cerro Corrochano (director general de Prensa) a Pedro Rocamora (director general de Propaganda), 11 de junio de 1946

Querido Rocamora:

He tenido un pequeño incidente en censura, con motivo de una novela de don Camilo José Cela, titulada *La familia de Pascual Duarte*, que, en su cuarta edición, lleva un prólogo del Dr. Marañón. Me figuro que esta novela se ha publicado con la debida autorización. Por si te es de alguna utilidad, te diré que el protagonista describe el adulterio de su madre y el de su propia mujer, la vida de prostitución de su hermana, la escena en que viola a una chica del pueblo en el cementerio y sobre la tumba en que acaba de ser enterrado su hermano (fruto adulterino de los amores de su madre antes aludidos) y todo ello lo hace "con brutal crudeza" (la frase no es mía, sino de la referencia bibliográfica publicada en el número 140 de *Ecclesia*), que sinceramente te confieso que por mi parte lo considero en absoluto intolerable. Si necesitas la novela, la tengo a tu disposición. Por cierto que me costó cuarenta pesetas.

Un abrazo, Tomás Cerro.

.....

Respuesta de Pedro Rocamora a Tomás Cerro. 19 de junio de 1946

Querido Tomás:

Contesto a tu carta de 11 del cte. sobre la novela de Camilo José Cela titulada *La familia de Pascual Duarte*.

Camilo José Cela me parece un hombre anormal. Tengo la satisfacción de haberlo suspendido en derecho civil. Su novela me la leí el otro día a la vuelta de Barcelona, en las dos horas que duró el viaje en avión. Después de llegar a casa me sentí enfermo y con un malestar físico inexplicable. Mi familia lo atribuía al avión, pero yo estoy convencido que tenía la culpa Cela. Realmente es una novela que predispone inevitablemente a la náusea.

Esta novela fue autorizada antes de llegar aquí yo; la única novela que ha intentado publicar el genial Sr. Cela siendo yo Director General, he tenido la enorme satisfacción de prohibírsela. Creo que en peñas y cafés enseña alegremente la hoja de censura en que consta esta prohibición.

Te envía un fuerte abrazo, Pedro Rocamora.

Ángela Figuera Aymerich

"Egoísmo", *Vencida por el Ángel*, 1950
Antología total (1948-1969), Madrid: CVS Ediciones, 1975

Contra el sucio oleaje de las cosas
yo apretaba la puerta. Mis dos manos,
resueltas, obstinadas, indomables,
la mantenían firme desde dentro.

Fuera, el naufragio; fuera, el caos; fuera
ese pavor, abierto como un pozo,
de las bocas que gritan
al hambre, al ruido, al odio, a la mentira,
al dolor, al misterio.

Fuera, el rastro acosado de los hombres
sin alas y sin piernas, que se arrastran,
que giran a los vientos,
que caen, que se disuelven
en muerte sorda, oscura,
derrumbándose
sin asunción posible.

Fuera, las madres dóciles que alumbran
con terrible alarido;
las que acarrean hijos como fardos
y las que ven secarse ante sus ojos
la carne que parieron y renuevan
su grito primitivo.

Fuera, los niños pálidos, creados
al latigazo rojo del instinto,
y que la vida, bruta, dejó solos
como una mala perra su camada,
y abren los anchos ojos asombrados
sobre las rutas áridas,
mordiendo con sus bocas sin dulzura
los largos días duros.

Fuera, la ruina de los viejos tristes
que un cuervo desmenuza fibra a fibra
en dolorida hilacha, preparando
la dispersión desnuda de los huesos.
Fuera, el escalofrío que sacude
el espinazo enfermo de la tierra
con ráfagas de hastío y de fracaso.

Fuera, el rostro de Dios, oscurecido
por infinitas alas desprendidas
de arcángeles sin hiel, asesinados.

Yo, dentro. Yo: insensible, acorazada
en risa, en sangre, en goce, en poderío.
Maciza, erguida; manteniendo firme,
contra el alud del llanto y de la angustia,
mi puerta bien cerrada.

Luis Rosales

"Autobiografía"
Rimas, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1951

Como el náufrago metódico que contase las olas
que faltan para morir,
y las contase, y las volviese a contar, para evitar
errores, hasta la última,
hasta aquella que tiene la estatura de un niño
y le besa y le cubre la frente,
así he vivido yo con una vaga prudencia de
caballo de cartón en el baño,
sabiendo que jamás me he equivocado en nada,
sino en las cosas que yo más quería

Antonio Labordeta

"Un hombre de treinta años pide la palabra", 1953
Epilírica, Bilbao: Alrededor de la mesa, 1961

Ante la Asamblea de los hombres ilustres
bajo el sol de este otoño dorado
con paso quedo y en mis ojos de tigre la justicia
sencillamente sin alharacas con lumbre apasionada
presento mi denuncia.

Vengo a hablar en nombre de los que tienen treinta años
de los que desde la cumbre de su juventud perdida
contemplan los restos del humano naufragio y el desorden del mundo
y en nombre de sus traiciones muertas yo os acuso, oídlo bien, a todos.

A vosotros: ancianos que os dormisteis en el vals indefinido del idiota progreso
con un tufo burgués adocenado y falso y comíais chuletas bien sabrosas
mientras bajo vuestros galanteos tontos aullaba ya la boa viscosa
de la lucha terrible y el hambre por las calles en llamas:
en nombre de mi generación yo os acuso.

A vosotros: hombres de la entreguerra
que pisoteasteis impotentes la sonrisa de un niño
que quería nacer de tanta ruina ya
que olvidasteis demasiado pronto el llanto de los soldados
que bailasteis demasiado bajo las farolas borrachas de las huelgas
el charlestón y el sintrabajo
y que os regocijaba hasta el espasmo híbrido
la velocidad la prostitución la gran juerga social o totalitaria o aun parlamentaria democracia
y qué sé yo cuántas cosas más en la media cabeza del fiero agente de negocios
sin adivinar que las ciudades ofrecerían blancos tan hermosos
tan concretos para que un obús perfecto de la supertécnica
aplastara aquellas ilusas panaceas
en un charco de sangre donde iban a flotar pisoteadas
vuestras violadas vírgenes entre billetes inútiles de Banco
y que en el reloj del escaso hombre
ya no quedaba sino una media hora de vida suficiente
para fumarse un cigarrillo y yacer bayoneteado
por las inmensas llanuras entre escombros de tanques:
en nombre de mi generación yo os acuso.

A vosotros: los poderosos energúmenos los grandes señores de la culpa
los que con vuestra codicia más enorme aunque el cielo de tal hipocresía
arramblasteis con la mejor rapiña en el río revuelto
y que no fuisteis para vuestros hermanos
sino hoscos verdugos con sonrisa de lobo
y una estela de odios encendidos dejasteis
para mil años que vinieran y más:
en nombre de mi generación yo os acuso.

A vosotros: los universitarios sabios de la Luna los artistas leprosos
que fuisteis presa

por cobardes nefastos insípidos
por permitir que el espíritu fuera apresado como una zorra vil
en la trampa de los grandes capitanes de papel:
en nombre de mi generación yo os acuso.

A vosotros: los violentos, los idealistas de la muerte,
los que sumisteis al mundo en un fragor de horrores
creyendo crear un nuevo sol con vuestra pobre bola de sebo:
en nombre de mi generación yo os acuso.

A vosotros: los anónimos peones del salario misérrimo
que os abandonasteis en el sopor brutal
del vinazo y la patata cocida
a los que os entregasteis al fútbol y a los semanarios de crímenes
para no pensar
a los estudiantes irresponsables que gritaban heridos sin saber por qué
a los pacifistas enclenques que cerraban sus anos ante la tomadura de pelo
a los espirituales estómagos que nos hablaron tanto del infierno
a los profetas de grandes paraísos de chatarra
a las mujeres sin vergüenza que no querían parir hombres
a los indiferentes que tan sólo soñaron con sus bolsillos miserables
a los que con la flor en el ojal jugaron al ensayo
a los complejos sexuales a la pederastia
a la morfinomanía a la aventura política de porrazos y tente—tieso
perdidos putrefactos podridos de civilización de asco y de cine barato
estuvisteis malditos estaréis corrompidos por los siglos de los siglos
fuisteis rebaño propicio
cuando llegó la gran merienda de los ultimatums
lo mismo que lo seríais si tal momento llegara de nuevo
como parece ser así:
en nombre de mi generación yo os acuso.

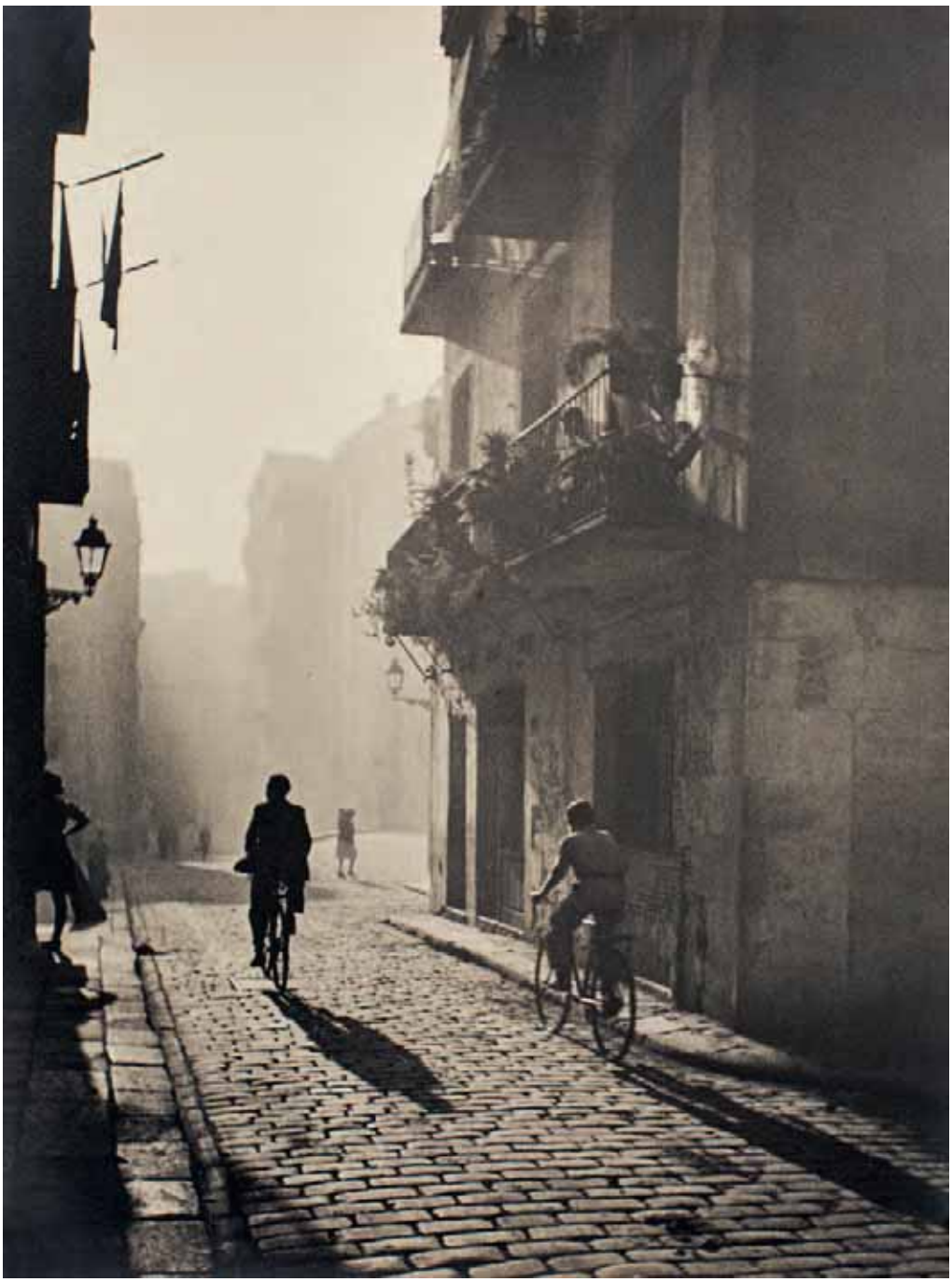
Pero fuimos aprendiendo vuestra lección paso a paso:
cuando teníamos quince años cuajó en noches de terror y de asombro inaudito
entendiendo que ser hombre era estar dispuesto a sacar de la cama a su hermano
y asesinarlo cobardemente al borde de un camino
cuando teníamos veinte años supimos que era lícito todo
hasta destruir millones de inocentes por el hambre y el fuego
cuando teníamos veinticinco años conocimos también
que el perdón es inútil y los sueños más nobles
se pierden en el tiempo como un soplo de humo
y ahora con nuestros treinta años hemos comprendido tantas cosas...
tantas cosas que nos duele duramente aquí dentro
y que si tuviéramos que confesarlas moriríamos
de vergüenza y de rabia. ¡Ah! y de nuevo las bombas acechan nuestras pobres carnes maduritas
para sacrificarnos junto a nuestros hermanos más jóvenes
a quienes damos la mano en la tiniebla que golpea las persianas
de los que están de pie con estatura de despiertos.

Por todo yo protesto. Yo os denuncio. Yo os acuso.
Cogeré mi mochila con mi cara de cura
si me dejáis con vida
y huiré a las sagradas colinas junto al mar inmensamente nuevo
a leer a mis poetas chinos preferidos
y que el mundo tiemble por vuestros pecados y se arrase
mañana por la mañana.

Portadas de *La Codorniz*,
n.os: 352 (8 de agosto), 353 (15 de agosto), 359 (26 de septiembre), 363 (24 de octubre), 1948

Otho Lloyd
Sin título, 1946

Otho Lloyd
Carrer Basses de Sant Pere, 1946



11

Una mirada al Nuevo Mundo

(El exilio español en Latinoamérica)

Juan Pérez de Ayala

No es fácil hablar de la condición de exilio; ni siquiera lo es intentar establecer unas pautas, unos comportamientos y unas actitudes ante una situación límite que, de entrada, supone una ruptura dolorosa y traumática con la cotidianidad en la que se vivía antes de producirse estos hechos inesperados. La aceptación de vivir en estado de exilio, o de asumir la condición de exiliado, produce un gran cataclismo interior que conlleva una nueva sensación de pérdida, de abandono, de desamparo y de incertidumbre; cuando no de profundo desarraigo y de irrenunciable rechazo.

La condición de exiliado no es solo producto de una compleja situación política que, a duras penas, es aceptada sino que puede llegar a provocar en el individuo una cierta cerrazón hacia el presente y la realidad circundante en la que se ve obligado a vivir y que, a menudo, conllevará una desesperanza hacia un futuro que nunca fue el buscado ni el deseado.

Hay que precisar, además, que en muchas ocasiones esta separación y este desarraigo se verá aumentado por las circunstancias del país en el que se ha encontrado refugio. Tras la Guerra Civil, el español irá desperdigándose por el mundo, errabundo en muchas ocasiones, sin lograr encontrar el lugar adecuado donde asentarse. El exilio español se compondrá así, de muchos tipos de exilio según hayan encontrado residencia en países de Europa, en Rusia o en los Estados Unidos de Norteamérica por ejemplo, pero, y siendo importante la presencia española en estos lugares, no cabe duda de que el grueso del componente de los exiliados se concentró en el Nuevo Mundo, en Latinoamérica, fundamentalmente en México, pero también en otros países como Argentina o Colombia.

Porque el país que más y mejor representa lo que significó el exilio español en Latinoamérica en todas y cada una de sus múltiples facetas y modalidades es, y será siempre, México. No solo por ser el que más abiertamente apoyó al gobierno republicano durante la Guerra Civil (ya fuera prestando ayuda bélica o enviando batallones de voluntarios al frente de lucha), sino por ser el único gobierno latinoamericano que abrió sus fronteras, facilitó pasaportes, dispuso todo tipo de ayuda diplomática y humanitaria para acoger casi todo el contingente español que salió de España sin rumbo ni destino. México dio asilo, trabajo y futuro a la "España del dolor y del llanto", en palabras de León Felipe, y en compensación, estos españoles ayudaron a la modernización de México al tiempo que comenzaban a rehacer sus vidas en una nueva tierra en la que, como pensaba José Gaos, no podían sentirse exiliados sino "trasterrados".

No podían, o no debían, sentirse extraños pero, como se apuntó al principio, el exilio es un estado de dolor y de abandono que acabó, en gran parte, desdiciendo las buenas intenciones de Gaos; palabras hermosas, no exentas de verdad, pero que no terminaban de apagar el sentimiento de extrañamiento o de rechazo frontal que pudo llegar a sentir el español exiliado en tierras mexicanas.

Porque por más que se intente y se pretenda, a veces "el trasplante humano", como decía José Moreno Villa, no acaba de arraigar en la nueva tierra.

En esta breve antología se ha decidido intentar hacer un acercamiento a fenómeno tan extenso y complejo como es el exilio y hacerlo desde varias perspectivas, centrando los textos en la reconstrucción de una cierta mirada a México, a lo mexicano y al continente latinoamericano en general, desde los ojos de estos españoles exiliados, trasterrados o trasplantados.

Ha sido tarea difícil y no exenta de riesgos, el tratar de resumir en uno o dos textos significativos los cuatro apartados en los que se ha dividido esta antología. Apartados o capítulos que se consideraban hasta cierto punto imprescindibles para recomponer las múltiples miradas de los españoles del exilio al enfrentarse con un nuevo continente y con una nueva realidad.

Si en el primer apartado o capítulo referido a las "Reflexiones sobre el exilio", se ha optado finalmente por escoger a dos grandes voces españolas como son las de Moreno Villa y León Felipe, no solo se debe a que ambos fueron claros ejemplos de integración en el nuevo país de acogida, trasplantes humanos que enraizaron fuertemente y que brindaron enjundiosos frutos, sino a que ambos dieron visiones valientes y sinceras sobre la condición del exilio español muy lejanas de la desesperanza y cercanas a la aceptación de un destino nuevo o a la denuncia de no haber sabido crear una voz nueva en un nuevo país.

Ambos fueron claros ejemplos de profunda mexicanización sin perder un ápice de su españolidad. Sobre todo Moreno Villa, al que debemos grandes estudios sobre México, sobre su arte y sobre el carácter mexicano o "lo mexicano" propiamente dicho. En este segundo apartado de "Reflexiones sobre México y lo mexicano" se ha descartado algún texto de su *Cornucopia de México* (1940), quizás por no abusar de la presencia de Moreno Villa en esta breve antología, aunque habrá que recordar que este librito, convertido en un clásico de las letras mexicanas, fue el punto de partida para los acercamientos de Juan Rejano en *La esfinge mestiza* (1945) y de las *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) de Luis Cernuda, de las que han sido recogidas ciertas impresiones en los pequeños fragmentos seleccionados. Las tres miradas son distintas, la de Moreno Villa es más incisiva, la de Rejano más reflexiva y la Cernuda se quedará a las puertas sin querer adentrarse en el misterio.

Mariano Rodríguez Orgaz es otro caso de integración plena. Amaba México y lo mexicano con pasión desbordada, fue pintor y arquitecto y a él se deben las reconstrucciones de las pirámides del sitio arqueológico de Teotihuacán. El fragmento que sobre su persona escribió Juan Gil-Albert es impagable y de una gran belleza además de hacer justicia a una persona bastante olvidada en la actualidad.

En nuestra selección, y dentro de las voces españolas del exilio, se han querido destacar las de quienes supieron mirar cara a cara al nuevo continente y a sus habitantes, a los que sintieron una profunda convulsión interna ante la exuberancia de la naturaleza tropical, hacia los que sintieron una renovación en su quehacer artístico al integrarse en la nueva realidad de Latinoamérica. En el apartado titulado "Ante la naturaleza americana", cabrían varios ejemplos de artistas trasformados por el nuevo continente. Podría incluirse aquí a Jorge Oteiza en sus reflexiones sobre el paisaje entre las ruinas del sitio de San Agustín, en Colombia, o referirnos a las evoluciones de Manuel Ángeles Ortiz desde sus delicados paisajes de las barrancas del río de la Plata hasta llegar a alcanzar la abstracción lírica de sus esculturas de maderas encontradas a orillas del lago Nahuel Huapi en la Patagonia argentina. Pero se ha decidido seleccionar dos breves fragmentos escritos por la pintora Maruja Mallo por ser una representación fiel y precisa de lo que quería mostrarse en este apartado.

Por último, "Ante el nuevo arte americano" refleja una realidad latente, y a veces dolorosa, a la que tuvieron que enfrentarse los pintores españoles del exilio. El continente latinoamericano desde la década de los años treinta se hallaba inmerso en una marea creciente de nacionalismo radical. El más claro ejemplo lo constituye la escuela mexicana revolucionaria de pintura mural que ejercerá una poderosísima influencia en todos los países de América Latina. Los muralistas, encarnados por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (José Clemente Orozco en mucha menor medida), marcarán las pautas de un estricto quehacer plástico en el que se intentará imponer una manera de pintar paradigmática de lo que tendrá que ser la nueva pintura americana, nacional y latinoamericana frente a las "decadencias" de la pintura occidental.

Los pintores españoles del exilio y las jóvenes generaciones de pintores latinoamericanos disconformes con las consignas nacionalistas y revolucionarias tendrán que enfrentarse a un muro férreo que poco a poco irá resquebrajándose. En los dos textos elegidos, en el fragmento de Oteiza y en el ensayo de Moreno Villa, se denuncia la misma situación y se apoya abiertamente a los nuevos artistas que están surgiendo. Oteiza defenderá sin paliativos a un joven Edgar Negret, que es su alumno en la universidad colombiana de Popayán; Moreno Villa no dejará de defender a Rufino Tamayo frente a las posturas intransigentes de los muralistas. Para ambos artistas españoles, el nuevo arte americano estaba mejor representado por las figuras de Tamayo y de Negret, dos grandes del arte latinoamericano que pronto demostrarían su enorme valía profesional.

José Moreno Villa

"Nos trajeron las ondas"
***Cuadernos Americanos*, Año III, n.º 5, septiembre-octubre 1944**

I.
No vinimos acá, nos trajeron las ondas.
Confusa marejada, con un sentido arcano,
impuso el derrotero a nuestros pies sumisos.

Nos trajeron las ondas que viven en misterio,
las fuerzas ondulantes que animan el destino,
los poderes ocultos en el manto celeste.

Teníamos que hacer algo fuera de casa,
fuera del gabinete y del rincón amado,
en medio de las cumbres solas, altas y ajenas.

El corazón estaba aferrado a lo suyo,
alimentándose de sus memorias dormidas,
emborrachándose de sus eternos latidos.

Era dulce vivir en lo amoldado y cierto,
con su vino seguro y su manjar caliente;
con su sábana fresca y su baño templado.

El libro iba saliendo; el cuadro iba pintándose;
el intercambio entre nosotros y el ambiente
verificábase como función del organismo.

Era normal la vida: el panadero, al horno;
el guardián, en su puesto; en su hato el pastor;
en su barca el marino y el pintor en su estudio.

¿Por qué fue roto aquello? ¿Quién hizo capitán
al mozo tabernero y juez al hortelano?
¿Quién hizo embajador al pobre analfabeto
y conductor de almas a quien no se conduce?

Fue la borrasca humana, sin duda, pero tú,
que buscas lo más hondo, sabes que por debajo
mandaban esas fuerzas ondulantes y oscuras
que te piden un hijo donde no lo soñabas,
que es pedirte los huesos para futuros hombres.

II.
No pensamos venir, nos trajeron las ondas.
Acaso aquellas mismas que empujaron un día
el germen errabundo de nuestro nacimiento.

Ya estamos en la playa nueva. La misma arena;
el mismo rizo acompasado de la dulce orilla;
los mismos vagorosos pájaros que en la otra.

Pasamos tierra adentro y hallamos en las casas
semblantes, palabras, utensilios y afanes
casi gemelos a los del mundo dejado.

¿Un espejismo? El viento arrastra madreselva,
jara, clavel y rosa, pino, laurel y espliego.
Todo lo que flotaba en los campos remotos.

Es verdad que en el cielo nocturno nos miran
otros ojos de luz con sus nuevos y arcanos signos.
Pero la verdad de éstos y aquéllos es la misma.

Son cuerpos en espera de algo, de la hora
del aflojamiento total, de la hora cero, cero,
del segundo parado en la garganta de la muerte.

Mi tumba sé cuál es, pero ¿y la tumba de la estrella?
La carne va a la tierra, pero la Tierra ¿a dónde?
La tierra se la traga la carne día y noche.

Pan de volcán, pan de ceniza, pan de lava
suspenso en el aire alto, electrizado y persistente,
busca nuestras entrañas para hacernos de piedra.

El destino es ser piedra. El águila de Juan
después de enormes giros será piedra del monte.
Y el toro de san Lucas y el león de san Marcos.

Pero ser carne es también nuestro destino.
Y volverá la piedra a sentirse con alas,
con mugido de toro y manos de león.

Nos trajeron las ondas, nos llevarán las mismas.
Y quien se muera aquí será llevado en alma
a dormir en el gran Escorial de su cuna
hasta que, piedra o polvo, pase a cuerpos hispanos.

III.
Nos trajeron las ondas y el Escorial perdido
se quedó allá reinando en la heredad del Papa
como un dosel de sombra en la historia de un pueblo.

Claro Escorial, hoy símbolo de lo muerto sin gloria;
Babel tendida, restirada cuanto la piel del toro,
qué día el día en que tu desnudez, rota la sombra,

emerja ante los ojos extasiados, llenos de mar,
de tanto peregrino, de tanto vagabundo fiel,
de tanto lacerado cuerpo, futura piedra.

IV.
Nos llevarán las ondas. Nos llevarán las ondas...
Nos llevarán las ondas no con bolsas repletas,
no con sacos de oro ni tanques ni aviones.

Nos llevarán con lo que siempre llevamos:
un morral, un cayado y unas tablas de amor.
Para cantar, para vivir en páramos y limonares.

Y también unas tablas de trabajo moral
que digan cómo y cuándo y cuánto nos atañe.
Unas tablas de grandes y pequeños deberes.
Porque es hora de esfuerzo la hora del arribo.

V.
Y aquí, sobre las ondas de dos mares colosos
seguirán engrosando, subiendo las ciudades.
México es ya robusta, como lo manda Dios.

Dejaremos la tierra del azteca y del inca
después de dar la sangre, el sudor y los huesos;
después de haber sembrado en medio de volcanes
lo mejor de nosotros, el beso y la palabra.

VI.
Nos llevarán las ondas sin querer o queriendo.
El destino es más fuerte que nuestra voluntad
y a cada quien señala su tarea en el mundo,

su majuelo y su hora. A veces esta hora
es tardía y el hombre vive años y años
en el desasosiego de no saber qué hacer.

No tiemble; espere alerta. La hora viene.
No la arredren las canas. Las canas también sirven.
Ellas están más cerca del secreto del mundo.
De las barbas canosas bajó el verbo a la cruz.

León Felipe

"Palabras..."
Prólogo a *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich
Ciudad de México: Universidad de México, 1958

Con estas palabras quiero arrepentirme y desdecirme, Ángela Figuera Aymerich... de cosas que uno ha dicho, de versos que uno ha escrito...

Porque yo fui el que dijo al hermano voraz y vengativo, cuando, aquel día, nosotros, los españoles del éxodo y del llanto, salimos al viento y al mar, arrojados de la casa paterna por el último postigo del huerto... Yo fui el que dijo:

Hermano... tuya es la hacienda...
la casa, el caballo y la pistola...
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo...
mas yo te dejo mudo... ¡mudo!...
Y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?

Fue éste un triste reparto caprichoso que yo hice, entonces, dolorido, para consolarme. Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción. Nosotros no nos llevamos la canción. Tal vez era lo único que no nos podíamos llevar: la canción, la canción de la tierra, la canción inalienable de la tierra. Y nosotros, los españoles del éxodo y del viento... ¡ya no teníamos tierra!

Vosotros os quedasteis con todo: con la tierra y la canción.

Nuestro debió haber sido el salmo, el salmo del desierto, que vive sin tierra, bajo el llanto, y que sin garfios ni raíces se prende, se agarra, anhelante, de la luz y del viento.

Yo hablé también un día del salmo. "El salmo es mío", dije, "el salmo es una joya que les dimos en prenda los poetas a los sacerdotes... y ahora lo rescato, me lo llevo, me lo llevo del templo, me lo llevo en mi garganta rota y desesperada..."
Y dije también: "El salmo fugitivo y vagabundo es el lenguaje justo del español del éxodo y del llanto"... Palabras, palabras nada más. Yo no me llevé el salmo tampoco. Nosotros no nos llevamos el salmo.

Al final todo se hizo grito vano, lamento hinchado, blasfemia sin sentido, palabras de un idiota llenas de estrépito y de furia que se perdieron como burbujas de hiel en el vacío... Y nos quedamos luego todos mudos... Los mudos fuimos nosotros... ¡Los desterrados y los mudos!

De este lado nadie dijo la palabra justa y vibrante. Hay que confesarlo: de tanta sangre a cuestas, de tanto caminar, de tanto llanto y de tanta justicia... no brotó el poeta.

Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos...

Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Ángela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción.

México, D.F., junio, 1958

José Moreno Villa
Pianista, 1939

Juan Rejano

La esfinge mestiza
Ciudad de México: Editorial Leyenda, 1945

Ni los laureles que me rodean, con una hermosura que llega a mi corazón, logran sacarme de esta especie de mudo delirio en que me sume el cielo de la noche yucateca. Me parece que en él percibo la cifra de remotas edades que pasaron sobre esta tierra milenaria, una escala de presagios, una escala por donde descienden las maravillas del universo, a contemplar este rincón del planeta, tan viejo que casi no tiene lugar en el tiempo.
Mi primera noche en Yucatán es este cielo. Sólo este cielo.
Esta bóveda sin fin, donde caben todos los sueños, donde se detienen todas las angustias. Mirándola, se me acercan las altas horas de la madrugada.

———

Luego, viene otra dificultad, más dura aún de sortear: la de penetrar en el espíritu de esta arqueología tan extraña a la sensibilidad del europeo. El occidental, por más que esté movido por un impulso de conocimiento, de devoción o de simple curiosidad, choca en la primera impresión con estos mundos muertos de la edad aborigen. Hay algo impenetrable, infranqueable, para él, en los tanteos iniciales. Y es natural que así sea, porque el occidental está acostumbrado a ver la prehistoria, su prehistoria, a una distancia tan remota, que es casi como si no hubiera existido. Pero es que, además, a esta prehistoria americana hay que acercarse con todos los sentidos convertidos en una especie de antena religiosa, mágica, que el europeo no posee, acaso porque la desechó hace miles de años. Para identificarse con estos vestigios hay que llegar a ellos con algo más que la apetencia científica o la guía del turista. Que es precisamente lo que le ocurre, de una manera natural, al mexicano. En el mexicano la prehistoria está tan cercana, que no necesita hacer esfuerzo alguno para compenetrarse con ella. Para resucitarla y revivirla. La tiene en el trasmundo de los recuerdos de la sangre, y a veces, sin sospecharlo él mismo, la saca a relucir, y se la ve espectral y terca tratando de reanudar viejas y enterradas esperanzas.

———

¿Qué es México? Dos sangres vinieron a confluir aquí: una de ellas cedió al impulso de la otra, y entonces se dijo como en una sagrada profecía: nacerá un nuevo pueblo. ¿Nació ese pueblo, en realidad? ¿Han llegado esas dos sangres a fundirse, a ser una sola? He aquí lo que yo puedo decir: entre esas dos sangres está México. Entre esas dos sangres se levanta esta esfinge, en cuya frente es difícil adivinar los destellos. Otros vendrán, acaso, que sepan arrancarle su secreto. Yo miro, soñando, el paso de las nubes frente a mi ventana, y dejo que mis preguntas cabalguen sobre ellas, con una candorosa desesperanza.

Luis Cernuda

Variaciones sobre tema mexicano
Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1952

Acodado luego en el muro, miras el paisaje, te dejas invadir por él, de tus ojos a tu imaginación y su memoria, adonde algo interior no sabes qué, imagen venida cómo o por dónde, parecía haberse preparado para esta simpatía profunda, este conocimiento entrañable que a su visita en ti despierta. En lo que ves, cierto, hay mucho que fue y es tuyo, por nacimiento, desde siempre: el fondo religioso y sensual de tu país está aquí; el sosiego remansado de las cosas es el mismo; la tierra, labrada igual, se tiende en iguales retazos tornasolados; los cuerpos esparcidos por ella, cada uno con dignidad de ser único, apenas son más oscuros que muchos de tu raza, acaso más misteriosos, con un misterio que incita a ser penetrado. Pero con todo eso hay otra cosa, algo exótico sutilmente aliado a cuanto es tuyo, que parecías presentir y se adueña de ti.

———

El sentimiento de ser un extraño, que durante tanto tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.

———

—Este país creció de otro que fue duramente devastado. ¿Recuerdas quienes lo devastaron?

—Los mismos que después, con cuidado y desvelo, trataron de revivirlo a su manera: mi gente.

—Entonces, lo que te acerca hacia él acaso no sea sino una forma sutil retrospectiva de orgullo nacional. ¿No has creído hallar en esta tierra los mismos defectos ancestrales de la tuya?

—También sus mismas virtudes. Cuando casi no creía en mi tierra, la vista de ésta me devuelve la fe en la mía, cuyos defectos no existirían sin sus virtudes.

Juan Gil Albert

Tobeyo o el amor. Homenaje a México
Valencia: Pre-textos, 1990, 41-44.

El iniciador en el misterio fue Critias [Mariano Rodríguez Orgaz], gran fervoroso del país, en el que murió a corto plazo apenas repuesto de la emoción que le causaba el haber vuelto a él. En el barco que les llevaba al exilio [el *Sinaia*], en una noche muy limpia de junio, constelada de estrellas, alejados de los demás y reclinados en la borda sobre el mar oscuro que despedía a intervalos unos destellos fatuos, Critias habló a Claudio [Juan Gil Albert] de la tierra a donde iba y de la que había conservado una añoranza indesarraigable. Todo otro país, decía, había sido, para él, lugar de paso, excepto México que se apoderó de su ánimo como un perfume indeleble que no se puede borrar. Verás, le dijo, te pronostico que has de ser allí feliz como no has presentido nunca o como has imaginado de que se podría ser. Sentirás en torno a ti una transparencia extraña, como de aire paradisíaco y que parece eternizar lo que respira... Y, dentro de esa luz, descubrirás a alguien que te será fiel como tu sombra aunque, como la sombra también, te resulte inasible. Hay que conocerlas a estas gentes que parecen engañosas porque no han asimilado nuestras convenciones pero que conservan, por ello mismo, una pureza que nos desconcierta y que acaba por vencernos. Lo vas a ver. Son otro mundo, vienen de otro lado, no sabemos hacia dónde iban. Pero nosotros los hemos despistado... les hicimos daño. Y han conservado, en su fondo delicado y mudo, algo inerme: como de flor. En Veracruz, donde hicieron pie, Claudio, en efecto, se sintió en los lindes de otro continente: la luz edénica, la vegetación lujuriosa, las gentes que se contonean y hablan un español antiguo, lánguido y preciso a la vez, sus cabelleras endrinas, sus ojos rutilantes... Desde las casas de comidas, donde servían pescados aderezados con picantes exóticos, se derramaba hasta la calle el gemido constante de unas cantilenas en las que, al compás de un ritmo tropical, la voz decía siempre las cuitas de un amor no tanto correspondido como estropeado, no se sabía por qué, por algo ajeno a las culpas de los hombres mismos, causa de una tristeza inherente al amor. Aquellos días no hicieron sino ducharse o deambular. Critias le dijo: esto no son sino los labios. Hay que internarse hacia arriba para ponerse en contacto con lo más secreto del país, con lo más defendido de su razón de ser, su autoctonía cenital. Porque el tren que les llevaba había de subir dos mil quinientos metros hasta la capital. Critias contó que, en la época de la conquista, Moctezuma se hacía servir, a diario, pescado fresco de la costa que un cordón interminable de hombres se pasaban de brazos unos a otros, en pequeños grupos apostados a lo largo del trayecto que describía la línea férrea. Luego, en México, varios meses después, Critias invitó a Claudio a que pasara con él una semana en Teotihuacan, en el gran valle de las pirámides.
Se le había encargado, por conducto oficial, unas reconstrucciones ideales de lo que tuvo que ser, en su día, aquel santuario, Critias era, fundamentalmente, arquitecto, pero también pintaba, con una improvisada soltura, que acreditaba después el buen gusto, instintivo, de su sensibilidad. En sus lienzos se veían aquellas grandes extensiones solitarias invadidas por la hierba, sobre las que, bajo un cielo fuertemente timbrado de azul, se erguían las inmensas pirámides de piedra tostada envueltas en esa especie de tristeza sin apelación que caracteriza a los parajes donde se exhiben ruinas prestigiosas. Vivían en la única casa del contorno, anexa al museo, y en la que se registraba el silencio dominante, por lo inmenso y extraño, como una inseguridad. De noche Critias hablaba del enigma de estas culturas perdidas cuyo rastro decía encontrar aún, como un río subterráneo, en la fisonomía de algunos jóvenes actuales que parecen lejanos como ídolos pero que pueden sin embargo despertar en nosotros una ternura poco común, como hecha de extrañeza, de curiosidad y de mutua atracción distante. Porque ellos, según Critias, también se sentían atraídos hacia nosotros, de un modo instintivo y circunspecto a la vez, como los gatos, precisaba, que viven bajo nuestro techo sin perder un ápice de su soberanía. Las mañanas, bajo el sol, la planicie resplandecía fúnebremente. Rozando las altas hierbas volaban grandes mariposas oscuras mientras los pies, al andar, pisaban, crujientes, un polvillo de cristal que eran los restos de obsidiana, un vidrio verdinegro del que los pobladores habían usado con profusión en forma de flechas y otros menesteres.
Pero fue por la tarde, en el aire limpio, cuando subieron a la pirámide del Sol, levantada enfrente de la de la Luna y descansando, de trecho en trecho, se encontraron en la cumbre que tenía las piedras removidas y desde donde se apreciaba la perfección de las lisas rampas tendidas desde lo alto, como tapices, y flanqueadas por las interminables escalinatas. Critias informó a Claudio que no era allí donde se celebraban los sacrificios humanos consistentes en romper el pecho de la víctima con un fino cuchillo de piedra y, causado el orificio, extraerle por él, aún palpitante, el corazón, para ser ofrecido, entre su humo vivo, a la divinidad. Aquí en la cima suma del país, decía Critias, es donde se nos revela la claridad, entrañable, del rito. No es ésta una cultura mental, como la helénica, sino visceral. Su piedra de toque es la carne viva, el oscuro corazón sangriento. Que exponían al sol como si nada pudiera ser para su dios, un bocado más nutricio. Esta forma tan "humana", revestía, para ellos, nuestro *agnus dei*. Tan en crudo. Y mientras el dios aceptaba la ofrenda, los feligreses, según relatos, devoraban el resto del cuerpo en comida ritual. No me extrañaría, dijo Critias, que, en el fondo de toda "comunión" mexicana, exista todavía el recuerdo de aquel masticar, dado que el siglo XVI es un tiempo reciente. Pero, añadió, tener tales prácticas por salvajes es una manera superficial de ver las cosas; por no serlo, por tratarse, por el contrario, de una especulación, es por lo que, prácticas tan expuestas, imprimieron, en estas gentes, un sabor añorante y terrible. Hasta puede que una insatisfacción por lo que se le ha ofrecido después. Realmente, se respiraba allí un aire tan diáfano que el cuerpo se sentía flotante y el espíritu parecía reconquistar unas alturas que le sorprendían pero que le instaban, temerario, a instalarse en ellas.

Hermanos Mayo
Campesinos (Campaña Nacional de Alfabetización), México c. 1940-1946

Maruja Mallo
Cabeza de mujer negra, 1946

Maruja Mallo

"Maruja entre rosas y orquídeas"
***Estampa,* Buenos Aires, 25 de enero de 1943**

Maruja Mallo: la visión de un nuevo continente

Mi verdadero jardín es la naturaleza. Durante mi estancia en Chile me trasladé desde Santiago a conocer la costa del océano Pacífico. Esa extraordinaria costa de Chile está llena de sorpresas. Ese violento mar Pacífico baña unas playas cuyas arenas son piedras de colores, donde brotan las palmeras y sobre las cuales el mar arroja piedras calcinadas por los volcanes y pulidas por las aguas. Allí hay enormes geranios y esféricas hortensias que florecen en las playas entre enormes algas y las estrellas de mar. Un panorama sorprendente, un jardín maravilloso que se completa en color, con el fuego de los volcanes y el azul intenso de las aguas del océano.

Maruja Mallo

"El surrealismo a través de mi obra"
Conferencia dictada en la Universidad de Santander, septiembre de 1981
***El surrealismo*, Madrid: Cátedra, 1983**

En este inmenso continente que me brindaba... la alegría de vivir frente a la agonía del morir, era la aurora que me revelaba nuevas visiones, sorpresas y conceptos: la clarificación que me empujaba como una cascada magna... aparecieron mágicamente ante mí las exóticas razas de un inédito despertar... que originaron un conjunto de diversos cuadros surreales, rostros vivos contrastando con las simbióticas máscaras abstractas evolucionando a la incógnita supremacía de las razas.

Después de la deslumbrante visión de la magnificencia panorámica del Brasil, ante el mágico archipiélago de Petrópolis y Tersópolis.

Y ya frente al gigante andino levitamos sobre el Aconcagua, encontrándonos frente al fascinante, inmenso desierto de agua del Pacífico, donde submarinos acróbatas y bailarines danzaban sin hacer resistencia a la gigantomaquia de la flora y fauna autóctonas de estos paraísos de los que emanaron mis tres grandes murales del cine Los Ángeles de Buenos Aires.

Así como de este alucinante océano surgieron mis "Naturalezas vivas", plastificación de la flora y la fauna conjugadas: medusas y orquídeas, estrellas de mar, caracolas y rosas. "Naturalezas vivas"... rechazando a las "naturalezas muertas".

Y ante el encuentro inesperado decidimos Pablo Neruda y yo penetrar en la estética inédita de la monumentalización en forma de estatua, donde aparecen herméticas practicando ritos ancestrales: testimonios enigmáticos de la incógnita del pasado. Isla de Pascua (Rapa Nui), ojos que contemplan las estrellas.

Y desde el fondo del Pacífico sentí la hiperestética de la substancia del éter, de los moradores del vacío.

Manuel Ángeles Ortiz
Sin título, 1939-1942

Jorge Oteiza

"Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra"
***Revista de la Universidad del Cauca,* Popayán, Colombia, diciembre de 1944**

Si con la palabra América se quiere entender lo nuevo, el arte nuevo puede llamarse americano. Y si se prefiere usar la palabra América como ya lo ensayó Worringer con el significado de colonial, el resultado es el mismo, porque ya no puede entenderse un período clásico sino como estilo colonial respecto a su procedencia. América es, teóricamente, hoy, el lugar público para la realización de una cultura nueva. Sólo americano quiere decir mañana, hombre del porvenir, nuevo modo de sentir y de reaparecer. Y aunque América no resultase así prácticamente, aún por algún tiempo más, América es ya hoy la consigna nueva para el pueblo que sienta la vida de ese modo universal.

Pero, América, concretamente. ¿Qué es lo que quiere en arte? En un informe al Ministro de Educación, el Director de Extensión Cultural y Bellas Aries de Colombia, considera la necesidad de una verdadera campaña para orientar la voluntad cultural americana de la postguerra pero sólo acierta a expresar con vigorosa firmeza y claridad su incomprensión de las últimas tendencias artísticas conocidas superficialmente por la designación general de Ismos. Y dice "que en la postguerra del 14 las generaciones americanas aceptaron los Ismos como suyos, que así adquirieron entre nosotros carta de nacionalidad, hasta que su esencial inconsistencia, su calidad mostrenca, sin asidero a la realidad circundante, vinieron a demostrar su futileza y vacuidad". Conviene distinguir los hechos.

La vacuidad y la decadencia estaban en el medio circundante, en este país y en todos, contra el que heroicamente los Ismos se anticiparon en tremendos combates por una nueva vida espiritual del arte que ahora todos convenimos en que habrá de llegar después de esta guerra, pero nadie se figura cómo y menos quienes tienen en la cabeza confusiones tan maduras y definitivas, junto con las más graves responsabilidades. Muy recientes son también las declaraciones del actual Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, y nosotros entendimos que atentaban claramente a convertir ese instituto destinado al planteamiento, búsqueda y solución, de las más altas inquietudes estéticas, en poco más que una vulgar escuela de artes y oficios. "Tenemos que pintar como americanos", se repite en todos los manifiestos de los artistas, pero no se habla de cómo tienen que pintar como pintores. No importa que algunos sepan que todo esto es injusto, si no lo saben los artistas americanos de nuestra generación, con quienes es bueno pensar que debemos colaborar finalmente y así lo deseamos nosotros, en la postguerra.

José Moreno Villa

"Pintura revolucionaria y revolución pictórica"
***Novedades,* Ciudad de México, 19 de noviembre de 1950**

La vida periodística impone temas que no estaban en el programa del escritor. Ya puede éste retirarse a la Tebaida para meditar con cierto orden sobre un tema concreto; llega la hoja del calendario o la voz del teléfono y le recuerdan que para tal fecha son necesarias unas cuartillas. Ayer, sobre la Muerte hoy sobre la Revolución. Es la vida que se cuela a través de las paredes. Y no tiene remedio. Después de todo, resulta reconfortante pensar que se puede escribir de revolución, tras de la muerte.

Intentaré reunir unos cuantos conceptos que se presentan a cada momento en las conversaciones sobre revoluciones y revolucionarios en arte.

En nuestra época hemos vivido dos fenómenos revolucionarios muy divergentes: el de Europa y el de México. ¿Por qué son divergentes? Esta sería una de las preguntas primeras. Y la contestación inmediata: porque el de París, Alemania o Italia fue de orden estético, mientras que el de México fue de orden político, es decir, moral.

Picasso, Paul Klee y Chirico arremetieron contra las normas rutinarias de la pintura en boga, pero sin salirse del terreno artístico, mientras que Rivera —que formó parte del grupo cubista en un principio— y el Dr. Atl, abandonan las preocupaciones puramente estéticas y se entregan al problema de la revolución social de México. Habrá pues razón para llamar

de distintos modos al fenómeno europeo y al mexicano. Al primero le podremos llamar "Revolución pictórica" y al segundo "Pintura revolucionaria" o al servicio de la revolución. Aquella afecta a los modos de pintar y su propósito es cambiar el gusto público. La de aquí no se preocupa de los ensayos estéticos y aspira a cambiar la estructura política del país. La divergencia entre ambas revoluciones es fundamental. Por eso aquí no surgen "ismos". Y ni siquiera un nombre propio para la nueva pintura mexicana. Sólo ahora se la empieza a llamar "muralismo". Antes se le venía llamando "pintura revolucionaria mexicana", pintura mural mexicana. Y es que no nació de un grupo con credo estético definido en programa o alentado por algún teorizante, sino de artistas que sentían la angustia de su pueblo y la necesidad de un cambio político. Aquellos artistas no estaban unidos por lo que llamamos un estilo. La manera de Orozco difiere de la de Rivera o Siqueiros, Atl, o quien sea. Cada uno sigue su práctica.

Claro está que el móvil moral o político pudo conducir a este grupo de artistas revolucionarios hacia un terreno abandonado desde siglos en Europa, el de los muros, el de la pintura mural. Y es indudable que en el tratamiento exigido por las grandes superficies han aprendido los mexicanos a trabajar con grandeza de escala. Tenemos pues que la política misma los llevó al terreno de las técnicas, al terreno propio de la pintura y así, desdeñando los ensayos del viejo mundo, ensayaron también. Ensayaron lo que ya ensayaron en el país los de Bonampak con un extraordinario resultado.

El realismo que les imponía este género de pintura para el pueblo aportó un riquísimo material para el conocimiento de México; documentales de un valor histórico importantísimo. Poco a poco se fue conociendo al pueblo en todas sus apariencias: folclórica, guerrera, trabajadora, paisajística, iconográfica, etc. Los siglos anteriores no dieron nada de esto, y lo dieron falseado. A México se le conocía fuera por los cromos de tipo europeo que falseaban mucho la verdad. El realismo revolucionario podría considerarse desde el extranjero con una reacción, pero era una fase lógica en la formación de la nacionalidad incipiente. Los pueblos viejos la hicieron en su día.

Tras la primera tanda de grandes pintores vinieron una segunda y una tercera con nuevas modalidades. El fervor político de las nuevas generaciones ya no era tan fuerte; los temas se fueron agotando, la inspiración se fue poniendo en obras menores de tamaño, pero cargadas de valores psicológicos, como las que dejó el malogrado Julio Castellanos o de aspectos gráciles y satíricos a lo Antonio Ruiz. El panorama pictórico se fue ensanchando. Rodríguez Lozano sutilizaba el realismo mexicano mediante una sensibilidad muy suya y muy atenta a la sensibilidad internacional también. Montenegro, lo mismo. Y así hasta que aparece Tamayo, el cual levanta una polvareda con su personalidad heterodoxa en el ámbito realista. Creo haber aportado algo a la estimación de este gran pintor hondamente mexicano a la vez que internacional; creo que con su obra se prolonga lo que México aporta a la historia del arte moderno.

Remedios Varo
Alegoría de invierno, 1948

Alberto Sánchez
Pueblo español, 1945

Alberto Sánchez
Pueblo ruso, 1945

12

Picasso, antifranquismo y compromiso político[1]

Genoveva Tusell García

El compromiso político de Pablo Picasso se inició con la guerra civil española y tuvo como preámbulo su nombramiento como director del Museo del Prado el 19 de septiembre de 1936, cargo que aceptó desde París, sin tomar posesión de él. Cuando se celebró la Exposición Internacional de París un año más tarde, surgió la iniciativa de encargarle el mural *Guernica* que se exhibió en el pabellón del gobierno republicano español y por el que al parecer recibió una suma de ciento cincuenta mil francos.[2] Estas circunstancias, bien conocidas y que por lo tanto tan solo apuntamos aquí, explican lo sucedido tras la Guerra Civil. En un ejercicio de propaganda, Picasso y el gobierno republicano en el exilio reconocieron el *Guernica* como un extraordinario vehículo que podía servir para recaudar dinero para los refugiados españoles y animar a los voluntarios a unirse a las Brigadas Internacionales. Poco después de la caída de Madrid, tras un periplo por distintas capitales europeas, el 3 de mayo de 1939 el *Guernica* llegaba a Nueva York a bordo del buque *Normandie* para ser exhibido en la Valentine Gallery con el fin de recaudar fondos para la Campaña de Ayuda a los Refugiados Españoles. El lienzo enrollado junto con todos los bocetos y óleos preparatorios viajaron acompañados por Juan Negrín (primer ministro en el exilio) para ser expuestos en una gira por los Estados Unidos, cuya culminación sería su inclusión en la esperada retrospectiva de Picasso en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. El momento de su llegada no podría haber resultado más propicio, pues coincidía con la inauguración de la Exposición Internacional de Nueva York así como con la apertura de la exposición que celebraba el X Aniversario del MoMA titulada *Art in Our Time*. Picasso terminaría por depositar temporalmente el *Guernica* en el museo neoyorkino, al tiempo que la obra comenzaba a convertirse en un icono del arte del siglo XX al que su director Alfred H. Barr encumbró como paradigma de la modernidad.[3]

En un momento de agravamiento de la Segunda Guerra Mundial, Picasso solicitó la nacionalidad francesa en un documento expedido el 3 de abril de 1940. El artista mantuvo siempre su nacionalidad española, negándose a regresar a España mientras Franco se mantuviera en el poder, pero aunque su fama le daba cierto nivel de inmunidad, su situación era cada vez más incómoda. En un primer momento su solicitud fue acogida favorablemente, pero un segundo informe rechazó su petición señalándole como un anarquista en su juventud cuyas ideas extremistas le llevaron hacia el comunismo, "que critica abiertamente nuestras instituciones y hace apología de los Soviets".[4] La afiliación de Picasso al Partido Comunista Francés no se produjo hasta 1944, coincidiendo con la ocupación alemana y posterior liberación de París. En el círculo de amistades más íntimo de Picasso no extrañó en absoluto su filiación comunista, ya que intelectuales y artistas cercanos a él como Paul Eluard estaban afiliados al partido, pero sí fue recibida con mayor sorpresa en España, especialmente por las declaraciones del pintor al respecto: "anhelaba encontrar una patria: siempre he sido un exiliado, ahora ya no lo soy. A la espera de que España

1. La investigación realizada ha sido posible gracias al proyecto I+D+i: *Picasso: guerra y paz. El Guernica, el franquismo y el retorno del mural a España* (MINECO, ref. HAR2011-26323).

2. Véase la correspondencia en torno a la propiedad del *Guernica* por parte del gobierno republicano español que se conserva en el Archivo de Luis Araquistáin depositado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. DIVERSOS-ARAQUISTÁIN, Car. 1, n.os 1, 2 y 5.

3. Alfred H. Barr realizó numerosas interpretaciones acerca de la significación del *Guernica*, buscando posibles interpretaciones para las figuras del toro o el caballo. Véase la correspondencia entre Barr y Daniel-Henry Kahnweiler en mayo de 1947. Alfred H. Barr, Jr. Papers, 12.II.F.2. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York [Cat. n.º: MA2358.1 y Cat. n.º: MA2357].

4. Informe desfavorable a la solicitud de nacionalización francesa formulada por Pablo Picasso. 25 de mayo de 1940. Direction des Renseignements, Préfecture de Police (Francia), dossier n.º 74, 644.

finalmente pueda por fin acogerme, el Partido Comunista Francés me ha recibido con los brazos abierto".[5]

En España, donde su obra era prácticamente desconocida, Picasso era considerado un enemigo del régimen franquista, si bien con el paso del tiempo se fue aceptando su significación artística. Durante los años treinta fue un pintor conocido solo indirectamente por el público español, a excepción una reducida exposición de su obra que se celebró en 1936 en Barcelona y Madrid organizada por la Asociación de Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN). En los años cuarenta y cincuenta apenas expuso en galerías de Barcelona y hasta 1964 el único cuadro de Picasso en las colecciones estatales españolas[6] fue *Mujer en azul* (1901). El pintor lo presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes y olvidó retirarlo a su conclusión, por lo que permaneció olvidado en los almacenes del Museo de Arte Moderno de Madrid. La consideración que se tenía en España de Picasso se manifestó también en el hecho de que su militancia comunista fue interpretada de manera benevolente e irónica por la prensa española, que se refirió a él como un "aldeano listo", un "rústico agitanado"[7] para el que el ingreso en el Partido Comunista no era sino un medio para prosperar en la difusión de su obra.

La ficha que la Dirección General de Seguridad abrió de Pablo Picasso revela que la policía franquista conoció muy tempranamente su ingreso en el Partido Comunista Francés, a pesar de estar llena de informaciones sin contrastar en las que se hacían conjeturas descabelladas. El documento se inicia con una anotación del 7 de diciembre de 1944 que hacía referencia a su participación en el envío de una carta al general De Gaulle, "en unión de otros significados elementos rojos para que se apoye a los españoles en contra de Franco y Falange". También se menciona su elección como miembro del Consejo Mundial de la Paz en 1951, descrito como una "entidad dirigida e inspirada por el sovietismo". Y por último, se incluye un recorte de prensa procedente de la revista norteamericana *Life* correspondiente al 30 de enero de 1950 en el que, bajo su fotografía, se decía: "Pablo Picasso, cuyo arte es denunciado por los críticos del Soviet, continúa políticamente adorando a los rojos".[8]

Con la derrota de la causa republicana, Picasso se había convertido en defensor y referente de los artistas españoles exiliados en París tras la Guerra Civil. El artista, que participó en exposiciones para obtener fondos para los refugiados españoles, les proporcionó desde lo más imprescindible para pintar hasta la documentación ante el consulado español. No es de extrañar que Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Joaquín Peinado o Baltasar Lobo firmasen una carta de agradecimiento a Picasso en nombre de la Unión Nacional de Intelectuales Españoles reconociéndole como "la vanguardia no sólo del arte español sino del mundo entero"[9] mostrándose "orgullosos [...] de que sea de nuestra tierra". Este organismo desarrolló

una acción de contenido político-cultural, editó un boletín durante cuatro años y fue el promotor de distintas exposiciones en varias galerías parisinas. En febrero de 1946 se inauguró en Praga la muestra *Arte de la España Republicana. Artistas Españoles de la Escuela de París*, cuyo catálogo reproducía un fragmento del aguafuerte de Picasso *Sueño y mentira de Franco* (1937). Esta exposición, que podría ser en cierta manera una continuación de la que pudo verse en 1937 en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, fue una muestra de arte comprometido, aunque gran parte de lo expuesto no tuviera significación política, que tuvo lugar en un momento de agitación democrática tras la derrota del fascismo.

5. Entrevista con Pol Gaillard, "Why I became a Communist", *New Masses* (24 de octubre de 1944), 11. Publicado más tarde en *L 'Humanité*: «Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste» (29-30 de octubre de 1944), 1-2.

6. En 1932 el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya habían adquirido la colección Plandiura, en la que había 22 obras de Picasso, pero en los museos gestionados por el Estado español tan solo se conservaba la *Mujer en azul*. Véase «La adquisición de la Colección Plandiura por la Generalidad de Cataluña», en *ABC* (16 de julio de 1932), 26; y «La Colección Plandiura», *La Vanguardia* (16 de julio de 1932), 6.

7. Artículo de César González Ruano publicado en *Arriba* el 18 de abril de 1948. González Ruano interpreta la actitud política de Picasso de una manera benevolente e irónica, que presentaba al pintor como un "aldeano listo", un "rústico agitanado" para el que el ingreso en el Partido Comunista no era sino un medio para prosperar en la difusión de su obra.

8. Ficha policial de Pablo Picasso. 3 hojas (1944-1951). Archivo Histórico Nacional [FC-Mº INTERIOR _POLICIA_H, EXP. 10].

9. Unión Nacional de Intelectuales Españoles, *Carta a Pablo Picasso* fechada en París el 5 de octubre de 1944. Archivo del Musée National Picasso, París.

Informe desfavorable a la solicitud de nacionalización francesa formulada por Pablo Picasso, 25 de mayo de 1940

Direction des Renseignements Généraux et de Jeu (4e Section, Brigade Speciale), Préfecture de Police, dossier n.º 74 644

El sujeto apellidado RUIZ Y PICASSO, conocido como "Picasso", nacido el 25 de octubre de 1881 en Málaga (España), de nacionalidad española, contrajo matrimonio con Olga KOKHLOVA, nacida el 28 de junio de 1891 en Niegen (Rusia), de origen ruso (en situación regular).

La señora KOKHLOVA ya no vive con él desde hace varios años y se aloja en el hotel situado en el número 16 de la rue de Berri.

Tiene un hijo, Paul, nacido el 4 de febrero de 1921 en París distrito 8, que se encuentra en Suiza desde hace dos años.

Llegó a Francia en 1900 para estudiar pintura y, de conformidad con las prescripciones que rigen la estancia de los extranjeros, es titular de un R.C.I. [carnet de identidad][1] expedido el 23 de noviembre de 1937, válido hasta el 30 de noviembre de 1942.

Desde 1918 vive solo en la rue la Boétie 23, donde ocupa dos pisos por los que paga un alquiler anual de 28.000 francos, impuestos incluidos.

Es artista pintor. Pagó 700.000 francos de impuestos sobre el volumen de negocio correspondientes al año 1939, pero ello no le ha impedido solicitar al propietario una reducción del alquiler, so pretexto de que los negocios no van tan bien a causa de las hostilidades.

PICASSO es conocido en nuestros Servicios por haberse destacado como anarquista en 1905, cuando residía en el Bld Clichy número 130, ter., en casa de un compatriota suyo, asimismo anarquista, y está vigilado por la Jefatura de Policía.

Aunque tenía 30 años en 1914, no prestó ningún servicio a nuestro país durante la guerra.

En aquella época y hasta 1918, su profesión solo le reportaba 25 francos diarios. Residía en la rue Victor Hugo 22, en Montrouge, donde pagaba un alquiler anual de 1.800 francos.

Mientras se forjaba en Francia una situación que le permitía ganar millones (invertidos, según parece, en el extranjero), como "pintor supuestamente moderno", y adquirir en propiedad un château situado cerca de Gisors, PICASSO conservó sus ideas extremistas al tiempo que evolucionaba hacia el comunismo.

De hecho, durante la guerra civil española enviaba cada mes importantes cantidades de dinero a los republicanos, quienes a modo de reconocimiento lo nombraron conservador de los museos españoles.

Por otra parte, el pasado 7 de mayo fue objeto de un informe en el que se indicaba que, recientemente, cuando se encontraba en el café situado en Bd St Germain 172, fue increpado por un oficial polaco de paisano mientras criticaba abiertamente nuestras instituciones y hacía apología de los soviéticos.

Según se afirma en ese mismo informe, hace varios años Picasso declaró a algunas personas que, a su muerte, legaría sus colecciones al gobierno soviético y no al gobierno de Francia, lo que demuestra que este extranjero tiene una forma peculiar de dar las gracias al país que le ha permitido establecerse en condiciones extraordinarias, algo que jamás le habría ocurrido en España.

Por lo que respecta a su hijo, de 19 años, se encuentra en Suiza desde hace dos años, supuestamente para estudiar, aunque en realidad es por motivos de salud.

Mientras vivía en París, su conducta era deplorable. Expresaba abiertamente sus ideas comunistas. En el piso de su padre sito en la rue la Boétie 23 todavía se pueden ver, según parece, ciertos grabados que representan la hoz y el martillo, pegados en las paredes.

Por otra parte, según una nota archivada en su expediente, el 4 de octubre de 1937 fue detenido por la policía judicial en un hotel sito en la rue Capron 5, por encontrarse sin carnet de identidad.

Además, por lo que respecta a la conducta y la moralidad, PICASSO tampoco destaca de manera especial. Debido a su carácter reservado y altanero, es poco conocido en el vecindario.

En resumen, del conjunto de la información recabada se desprende que este extranjero no merece obtener la nacionalización. Además, según lo expuesto más arriba, debe ser considerado como sospechoso desde punto de vista nacional.

1. En 1917 se instaura un carnet de identidad obligatorio para los extranjeros. En 1940, el Gobierno de Vichy lo hizo obligatorio para todos los ciudadanos franceses (N. del. E.).

Unión Nacional de Intelectuales Españoles

Carta a Pablo Picasso
París, 5 de octubre de 1944

A Pablo Picasso

El grupo de artistas de la UNIÓN NACIONAL DE INTELECTUALES ESPAÑOLES, reunido fraternalmente en el día de hoy, dedica su primer pensamiento a Ud. que representa para todos nosotros la vanguardia no solo del arte español sino del mundo entero. Orgullosos, todos los que firman, de que sea de nuestra tierra, le enviamos la expresión más viva de nuestro entusiasmo, de nuestra devoción y amistad.

En París a 5 de octubre de 1944

Firmado por:

Óscar Domínguez, Luis Fernández, Emilio Grau Sala, Mateo Hernández, Ginés Parra, Lobo, Joan Castanyer, Pedro Flores, José Palmeiro, "Quelus", Joan Rebull, García Condoy, Apel·les Fenosa, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Antoni Clavé, José Castro, Salvador Bacarisse y una firma más.

Marcel Cachin

"Picasso a apporté son adhésion au Parti de la Renaissance française"
[Picasso ha manifestado su adhesión al Partido del renacimiento francés]
L'Humanité, 5 de octubre de 1944, 1

Nos complace dar la bienvenida al gran artista que solicita la entrada en nuestro Partido Comunista.

Nos sentimos muy honrados por esta adhesión.

Sabemos el lugar que ocupa Pablo Picasso en la pintura moderna. Es el maestro incuestionable de nuestro tiempo. Su renombre es universal. Si hoy les preguntásemos a los artistas de la URSS, a los de los países anglosajones, a los de los países latinos, todos designarían unánimemente a Pablo Picasso como el primero de todos ellos y como el maestro incuestionable de la pintura contemporánea. Lejos queda la época en que los ignorantes recelaban de las audacias y las fórmulas novedosas de este gran mediterráneo. En nuestro tiempo, incluso quienes permanecen apegados a las formas de arte tradicionales reconocen que Pablo Picasso abrió las puertas de una nueva vía para el arte de la pintura y para el arte en general. Admiran en él la vuelta al color exaltado que ensalza la alegría de vivir. Comprenden que la visión del artista ante lo real es diferente de la de los profanos. Reconocen que un cuadro de Picasso sorprende por su poder de evocación, por la eclosión de color, por su carácter decorativo, porque expresa la vigorosa personalidad del autor.

Picasso es uno de los innovadores más audaces, pero pertenece al glorioso linaje de los grandes artistas. Evoca a los obreros de la Edad Media que crearon el arte magnífico de las vidrieras de las catedrales. En su célebre galería se rodea de obras maestras del pasado que expresaron el profundo carácter de los artistas de antaño. Se siente heredero de ellos. Proclama su apego a Ingres y a El Greco, y más cerca de nosotros, a Cézanne. Este precursor de la modernidad modifica los conceptos heredados, pero, en el fondo, permanece fiel a sus antecesores en su interpretación nueva, refinada y peculiar de lo real.

Picasso nos honra con su presencia ahora que París se ha liberado del enemigo, cuando está a punto de inaugurarse el Salón de Otoño, en el que va a presentar numerosas obras recientes. Será una justa reparación, ya que, durante la ocupación nazi, la Gestapo ordenó el rechazo de sus cuadros en todas las exposiciones públicas o privadas. Este artista incomodaba a los Bárbaros, que lo insultaban a través de sus Mauclair en las revistas a sueldo de los ocupantes. La presentación de 80 obras de Picasso, pinturas y esculturas el próximo 6 de octubre será el momento culminante del salón, en el que se afianzarán los jóvenes artistas que se identifican con él y se postran ante su maestría.

Durante la ocupación, el artista recibió a veces la visita de la Gestapo, que tenía la gentileza de vigilarlo como si fuera un hombre peligroso. Los policías de Hitler no le perdonaban a este gran hijo de la gran España que hubiera participado en la resistencia del Frente Popular contra Franco, el aliado de Hitler y Mussolini. Durante los años de la resistencia española, Picasso fue director del magnífico Museo del Prado, el orgullo de Madrid y de la península.

Picasso es el hijo ilustre de la España democrática. Es oriundo de Andalucía, vivió en Barcelona y representa a su país en nuestro país, capital de la pintura internacional que se irradia a todas las partes del mundo. Un gran artista es siempre un gran ser humano y su pasión por la justicia lo ha guiado hacia nuestro partido, que se enorgullece de su gesto de ayer. Y dejamos constancia de las palabras exactas con las que declaró su adhesión al comunismo: "Ahora he encontrado mi verdadera patria".

La patria espiritual, el esplendor que nos impulsa a encariñarnos cada vez más con las tierras de libertad en las que nos encontramos.

Pablo Ruiz Picasso
Femme asise dans un fauteuil gris [Mujer sentada en un sillón gris], 1 de abril de 1939

Cartela explicativa colocada junto al *Guernica* en el Museum of Modern Art de Nueva York, c. 1945

Pablo Picasso
Español, 1881-1973. En Francia desde 1904

GUERNICA. 1937. 011
En préstamo de la colección del artista

Guernica, la antigua capital del pueblo vasco, al norte de España, fue en gran parte destruida el 27 de abril de 1937 por los bombarderos alemanes que apoyaban al general Franco. Fue el primer "bombardeo de saturación" de la historia militar lanzado sobre una ciudad.

Unos meses antes Picasso había recibido el encargo de pintar un mural para el pabellón de la República española en la Exposición Universal de París. No inició la obra hasta que la noticia de la catástrofe de Guernica le impulsó a trabajar con furia. El 1 de mayo hizo los primeros bocetos. El 10 de mayo empezó a pintar. En junio se instaló el mural.

Ha habido múltiples interpretaciones, a veces contradictorias, del *Guernica*. Picasso ha negado la significación política de la obra, que, según su testimonio, expresa únicamente su aversión a la guerra y la brutalidad.

Alfred H. Barr (director del Museum of Modern Art, Nueva York) Carta a Daniel-Henry Kahnweiler, Nueva York, 21 de mayo de 1947

Estimado Sr. Kahnweiler:

Quisiera pedirle un gran favor.

Como probablemente sabrá, existe una notable confusión sobre el simbolismo del *Guernica*. Parece que el propio Picasso alimentó la confusión al confirmar interpretaciones contradictorias acerca del simbolismo del toro y el caballo.

Sé que recibe con asiduidad la visita de Picasso en su galería. ¿Tendría la amabilidad de mostrarle los párrafos adjuntos y preguntarle cuál es correcto?

La pregunta es muy sencilla: ¿el toro representa al pueblo triunfante español o representa la brutalidad (en concreto, el nacionalismo del gobierno de Franco)?

Y, en cuanto al caballo, ¿representa el sufrimiento y el bando rojo español o representa la ansiada caída del gobierno fascista?

Le aseguro que las respuestas a estas preguntas serán de extraordinario valor para los admiradores de Picasso en todo el mundo.

Atentamente,

Alfred H. Barr, Jr.

P.S. Se me ocurre que quizá se pregunte por qué nunca le agradecí el ejemplar de su libro sobre Gris. Lo cierto es que no llegué a recibirlo. Es posible que se haya perdido en el correo, muy a mi pesar.

Daniel-Henry Kahnweiler Carta a Alfred H. Barr, París, 30 de mayo de 1947

Estimado Sr. Barr:

Ayer por la tarde tuve ocasión de hablar con mi cuñado, Michel Leiris, sobre su pregunta acerca del *Guernica*, y él, que es "*aficionado*" a los toros, al igual que Picasso, me dijo que es imposible que un aficionado identifique al toro con Franco o la opresión. El toro también muere, es asesinado, me dijo. Creo que está en lo cierto, y cuando P. habla sobre los animales asesinados, el toro es uno de ellos.

De manera que el símbolo del *Guernica* no es ambiguo. No se trata de Francia y la República, sino de animales asesinados. El sentido es la compasión, únicamente la compasión por el sufrimiento del mundo. La misma compasión que sentía Picasso por los ciegos, los tullidos y las prostitutas del período azul. Yo lo percibí y así lo dije en mi libro sobre Gris. Lo que dijo ayer Picasso lo demuestra.

Atentamente, Kahnweiler

César González Ruano

"Picasso, el aldeano listo"
Arriba, 18 de abril de 1948

Fracasados, al menos momento, los planes "expansivos" de Rusia en Italia, España vuelve a interferir a dichos planes, si no con esperanzas de victoria real, como sistema de propaganda permanente, que es —a la fuerza ahorcan— una forma de la ilusión transigida en el capítulo y afán bien conocido de la revolución permanente.

Que la Pronta comunista internacional muestre una nueva oleada de fantasías para bobos a larga distancia, en las que vuelve a hablarse de huelgas que no existen, etcétera, no es cosa que pueda ocuparme, ni preocuparnos. Que la "Pasionaria" anuncie un discurso para que lo transmitan por radio en París, tampoco. Pero en nuestra condición de escritores y admiradores —precisamente— de Picasso, el que este gran pintor y desgraciado sujeto se haya prestado, obedeciendo con innecesario, pero ya rodado, servilismo a bien claras consignas al torpe y desacreditado fuego; nos incumbe en cierto modo, y a fines de régimen interior, o sea para que nuestras palabras sirvan de algo aquí mismo: en el cargado ambiente de los cafés, donde se polemiza y sueña, y donde se confunden tantas cosas, entre ellas la proyección de la obra de un hombre y la del hombre mismo.

Pablo Picasso, al que conocí personalmente en París, sabe muy bien, con su inteligencia práctica de rústico agitanado —nada hay menos europeo que este aldeano listo, contra lo que puedan creer los "snobs" que no le conozcan—, lo que pesa en pleno "chantage" artístico y coartada para tontos, su significación, más aún que su importancia, en el mundo intelectual, lo mismo español que extranjero.

Esto lo saben también perfectamente quienes le dirigen, ordenan y aprovechan. El "chantage" artístico está bien claro y da pena tener que explicarle todavía: "Picasso y sus ordenadores y ordeñadores plantean así el sofisma: ¿Ataca usted a Picasso? Entonces está usted con el arte burgués, con los sentimientos mediocres, con los "pompiers" del academicismo y la pintura anquilosada". Ante tal razonamiento, y temeroso de que se le encasille entre los que no comprenden a Picasso y lo que Picasso representa, el pequeño aprendiz de intelectual, en el caso más tímido, elude la cuestión: Si no se puede defender a Picasso, por lo menos no le ataquemos, piensa.

¿Hasta dónde va a durar este equívoco provinciano? ¿Por qué no puede primero analizarse la obra de Picasso, admitir y rechazar libremente, y luego mantener una actitud hacia la persona humana? La obra del pintor ha tenido detractores tontos y también detractores inteligentes. Ahora bien: ¿qué defensa puede tener este hombre, personalmente tosco, que confunde lo internacional conseguido con lo universal sacrificado, y que se pone a las órdenes de consignas enemigas de su Patria —no de un sistema político, no nos engañemos confundiendo una ambición de conquista nacionalista con un programa ideológico— y enemigas al verdadero espíritu del pueblo francés, que es su segunda patria? Picasso, como un aldeano malicioso que piensa primero en él y luego en él nuevamente, ha hecho con su mismo arte el juego a una pintura sin patria, a una pintura de engaños, a una pintura judía —Pisarro, Chagall, Modigliani, etc.—, valorando sus depravaciones y echándolas al mercado de la confusión por falta de fe en sus virtudes, en su tradición íntima, que tanto debe al Greco, a Ingres, a Cézanne y al mismo Lautrec. Cuando, tal vez aún con alguna buena fe, en 1925 Picasso pregunta a Adolfo Basier —consta este detalle en el "Mercure de France" de fines de aquel año— si cree que en su pintura hay algo de judío, Basier le responde: "Pardi, tout votre cubisme n'est que Talmud".

Las cosas se hilvanan, Picasso sirve al tembloroso arte judío para servirse de sus marchantes, de sus críticos, de esa masonería artística, cuyo recibo político se iba a pasar al mundo más tarde. Maurice Vlaminck, el jefe de los "Fauves", cuyos libros son libros proféticos, ya decía textualmente —¡y en 1910!—: "El cubismo es la guerra". Fue la guerra, y fue y es una revolución y la esclavitud a Rusia, en la que Picasso se ha visto enrolado. Fue la intencionada confusión en el arte, el aprovechamiento del arte negro del judío Modigliani y del caricaturista judío Pascin... y de Picasso.

Picasso, millonario y avaro; hombre ordinario, que va siempre a comer en tabernas con pretextos casticistas y demócratas; Picasso, el hombre a quien gustan las mujeres feas; Picasso, el que se escarba los dientes hace bolitas de pan; Picasso, el que ha negado el pan y el asilo —en el caso más benévolo— a los españoles que no eran rojos, sin dar por ello, en cambio más que pan duro a los españoles rojos, no es naturalmente, un "snob", sino un aldeano de ojos inquietos y crueles, que, enriquecido por el "snob", ha traicionado lo mejor de sus dotes por mantener el engaño, y que, víctima de ese propio engaño, se encuentra enrolado en una política que probablemente ni siente, y cuyos fines están hoy bien claros.

El arte negro, para los negros. El judío, para los judíos. Y los impostores, responsables del lío, aprovechado hoy en consigna, que cuenten con que ya somos muchos los que no tememos —para no citar nombres de pintor— que por ponerle peros al señor Neruda (Neftalí Ricardo Reyes, judío y comunista también) se nos confunda con admiradores del Pastor Poeta. Esa es la confianza que tiene Pablo Picasso; equivocada confianza del aldeano que se pasó de listo, y que sigue siendo aldeano, porque engañar a condesas histéricas no quiere decir que sea príncipe.

**Ficha policial de Pablo Picasso,
Dirección General de Seguridad, Madrid, 1951**

2986-42

Figura, con la fotografía reproducida y los detalles que se indican, en el número 5 del volumen 30, de la revista norteamericana LIFE, correspondiente al 29 de enero de 1.950, cuyo ejemplar original se encuentra archivado en el Negociado Político-Social de la Comisaría General del mismo título, expediente número 1.669.-

9-octubre-1951

Dirección General de Seguridad

FILIACIÓN

Apellidos PICASSO

Nombre Pablo

Apodo

Edad

Estado

Filiación política

Profesión u oficio

Hijo de

y de

Naturaleza

Residencia

HISTORIAL (antecedentes y motivos)

2986-42

PABLO PICASSO

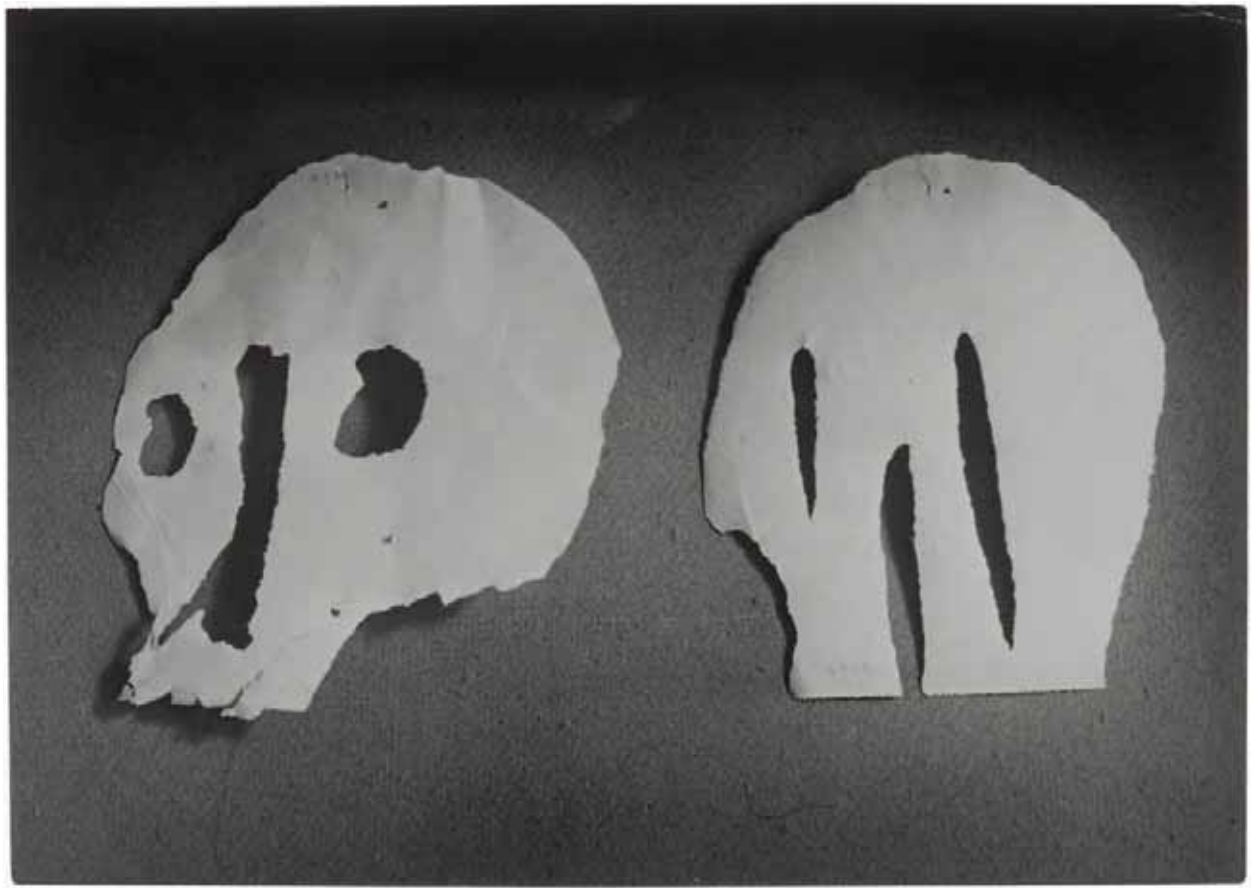
Pintor.-

Elegido miembro del CONSEJO MUNDIAL DE LA PAZ, entidad dirigida e inspirada por el sovietismo, en el Congreso verificado en Varsovia en 1.951.

Figura con los datos personales anteriormente citados en la publicación clandestina del PARTIDO COMUNISTA ESPAÑOL, titulada "CUADERNOS DE CULTURA" número 6 de orden, del que existe archivado un ejemplar en la Secretaría Oficial de la Comisaría General Político-social, expediente 1.673 del Negociado Político-social.-

- - - - - -

Pablo Picasso
Tête de mort [Calavera], 1943
(fotografía de Brassaï)



Pablo Picasso
Tête de mort [Calavera], 1943
(fotografía de Brassaï)

Autor desconocido
Picasso, Paul Eluard, Aimé Césaire, Pierre Daix, Claire Nicolas, Vercors y otros en el Congreso de Intelectuales por la Paz en Breslavia, en 1948

Julio Álvarez del Vayo (exministro de Estado)

Carta a Luis Araquistáin, París, 10 de enero de 1953

Querido Araquistáin:

En respuesta a la pregunta que me hace Ud. en su carta de 20 de diciembre ppdo. sobre el paradero del recibo que Picasso firmara en París a Max Aub por la suma que éste le entregó (150.000 francos franceses), el 28 de mayo de 1937 —yo no recuerdo ahora la fecha exactamente, después del tiempo transcurrido—, le remito a usted adjunta a la presente mi certificación acerca de este asunto.

Como usted recordará seguramente, el día que Negrín decidió la precipitada evacuación de Barcelona de nuestro Gobierno (23 de enero de 1939), me encontraba yo en Ginebra en una reunión de la Sociedad de Naciones. Así, me fué materialmente imposible personarme en esa ciudad en aquellos trágicos momentos pera ocuparme del traslado de todos los archivos del Ministerio de Estado, y recoger asimismo mis efectos personales y los de Luisy en nuestra casa de la Bonanova. Pero, como digo en mi certificación, y pese a los denodados esfuerzos que desplegó el personal de ese Ministerio por salvar esos archivos, la mayor parte de ellos acabaron por perderse o destruirse en el caos y desbandada general de Figueras. La pérdida de toda esa documentación fué irreparable, señaladamente los expedientes, cartas e informes que me dirigió usted durante su gestión en París. Entre esos papeles se encontraba —como indico en mi certificación— el recibo de Picasso.

De todos modos, no dudo, ni por un momento, que este amigo, si algún día recuperamos la República, ratificará la donación que hiciera del "Guernica" al Gobierno republicano. Por otra parte, supongo que debe obrar en poder de usted la prueba fehaciente, en algún estado de la contabilidad de la Embajada de París, de la suma que ésta entregó a Picasso, y que, jurídica y prácticamente equivalía a la adquisición de dicho cuadro por el Gobierno de la República. También puede dar testimonio de ello Max Aub, quien, como usted sabe, vive actualmente en Méjico.

Esto es todo lo que le puedo comunicar sobre esta cuestión. Convengo absolutamente con usted en la urgente necesidad de aclarar este punto, por si, desaparecido Picasso o nosotros mismos, el futuro Estado republicano hubiera de reivindicar para España la propiedad del cuadro genial de ese pintor.

Dentro de unos días iremos Luisy y yo a Ginebra. Hasta pronto pues.

Un abrazo,
Vayo

Certificación de la entrega del recibo del *Guernica*

París, el 10 de enero de 1953

El que suscribe, Julio Álvarez del Vayo, de nacionalidad española, ex ministro de Estado del Gobierno de la República española, y domiciliado en el Hotel Madison, 143, Bld. Saint-Germain, París (6e), certifica lo siguiente:

En julio de 1937, Don Luis Araquistáin, ex Embajador de la República española en París, de septiembre de 1936 a junio de 1937, a su regreso a Valencia, tras dimitir de ese cargo, hízome entrega personalmente del recibo que firmara Don Pablo Picasso al Sr. Max Aub, agregado cultural y de propaganda de la Embajada de España en París, por la suma de 150.000 (ciento cincuenta mil) francos franceses que le fueron entregados al primero en concepto de los gastos en que había incurrido en la realización de su obra intitulada "Guernica", de la que hacía donación al Gobierno de la República española.

Durante la evacuación de Cataluña de dicho Gobierno, a fines de enero de 1939, una parte de los archivos del Ministerio de Estado, en los que se encontraba el supradicho recibo de Don Pablo Picasso, se extraviaron o fueron destruidos en el curso de los bombardeos de Figueras por la aviación enemiga.

El infrascrito, dando fe de lo acaecido a este particular, y para que así conste y a los efectos oportunos, extiende la presente certificación, en París, en 10 de enero de 1953.

Firmado: Julio Álvarez del Vayo.

Luis Araquistáin (exembajador de España en Francia)

Carta a Pablo Picasso, Ginebra, 3 de abril de 1953

Querido amigo Picasso:

Permítame que le envíe, adjunta a la presente, copia mecanográfica de un artículo que dedico a usted y que se ha distribuido en toda la prensa iberoamericana el pasado mes de marzo. He aprovechado la ocasión de ocuparme de usted la tumultuosa alharaca que ha suscitado en los medios comunistas franceses la reproducción en *Les Lettres Francaises* de la efigie que, de mano maestra, ha dibujado usted de Stalin.

Siempre he admirado en usted su profundo e insuperable humorismo, tan ibérico, pero que, en realidad, no enmascara sino el sentimiento trágico de la vida de nuestro pueblo. Esta vez, amigo Picasso, su humorada iconográfica —crimen de lesa majestad staliniana para algunos— se eleva a la cima del sarcasmo de buena ley. En fin, no quiero extenderme más aquí sobre el tema. Lea mi modesto trabajo, si tiene tiempo y ganas, que ya me dará usted su opinión al respecto si tengo la suerte de que volvamos a encontrarnos algún día. También me agradaría saber lo que usted opina sobre la concepción ontogénica y étnica de su arte, de profundas raíces ibéricas. Recuerdo ahora la última vez que nos vimos en París. Creo que fue en abril de 1939, recién liquidada nuestra trágica e inútil guerra civil. Hablamos de muchas cosas, y, entre otras, del *Guernica*. Me explicó usted entonces que, clausurada la Exposición Internacional de París, de 1937, y al ver que nadie de la Embajada de España se hacía cargo de su obra, la puso usted a buen recaudo en su taller de la rue des Grands-Agustins. La noticia me produjo gran alivio al enterarme que su cuadro no había caído en manos de los franquistas. Por otra parte, no era de extrañar que mi sucesor en la Embajada de París, el inefable Don Ángel Ossorio y Gallardo, no se ocupara en su tiempo de este asunto, ya que, amén de vivir en el limbo de la política, este flamante embajador en la República ignoraba por completo el arreglo a que, en mi nombre, había llegado con usted nuestro común amigo Max Aub, quien, como usted sabe, desempeñó, durante mi gestión en París, el cargo de agregado cultural y de propaganda en la Embajada de España. En efecto, al abandonar yo la misma, en los primeros días de junio de 1937, recogí todos los papeles y documentos confidenciales (compras de armas, transportes de guerra, informes secretos, estados de contabilidad, etc.), y, entre ellos, el recibo que firmó usted a Max Aub de la suma que éste le entregó a usted —pese a su resistencia a no aceptarla— en concepto de gastos incurridos en la realización del citado cuadro, de gigantescas proporciones. En realidad, la suma en cuestión (150.000 francos franceses) no tenía sino puramente un valor simbólico, dada su incalculable cotización en el mercado universal de la pintura, pero que, al mismo tiempo, implicaba y confirmaba en sí su deseo de usted de hacer donación del cuadro a la República, como reiteradamente me expresó usted su intención de proceder de esa forma en las dos o tres ocasiones que nos vimos, en mayo de 1937, en el restaurante "Chez Francis", de la Place de l'Alma, en París.

El supradicho recibo, firmado por usted, así como el original de la relación de las cantidades entregadas por la Caja del Servicio de Adquisiciones Especiales para Propaganda de la Embajada de España en París, que obra todavía en mi poder, los llevé conmigo a Valencia, tras de mi dimisión de esa Embajada. A los pocos días de mi llegada a la capital levantina entregué el recibo en cuestión al Ministro de Estado de aquel entonces, Don Julio Álvarez del Vayo, concuñado mío, explicándole las razones que me habían movido a no dejar ese documento en París, esto es, por motivos de seguridad.

El pasado mes de diciembre escribí a Álvarez del Vayo, que reside en París, preguntándole, por simple curiosidad, acerca del paradero del susodicho recibo, que, como digo, le había entregado en Valencia. La respuesta de Vayo, la puede usted ver en la fotocopia de su carta y de su certificación —que adjunto a la presente— de lo sucedido al respecto.

En suma: no queda traza —salvo la citada relación de sumas entregadas por la Embajada de París con fines de propaganda, mi testimonio personal y el de los Sres. Álvarez del Vayo y Max Aub— del acuerdo que este último convino con usted. De esta suerte, de usted dependerá, en parte, el destino que decida dar al *Guernica*. Lo importante en este caso es que, tras las vicisitudes de nuestra guerra y de la última mundial, el cuadro se encuentre en su poder de usted y no haya recalado en la España actual, en donde probablemente lo habrían destruido en un "auto de fe" por su significación política e histórica.

Recuerdo también en estos momentos que, en el curso del encuentro que tuvimos en abril de 1939, a que aludo más arriba, insistió usted reiteradamente en que el *Guernica* solamente debería formar parte del patrimonio artístico de España cuando en nuestro país se restableciera la República. Con su parecer coincidía yo absolutamente en aquella época, es decir, había que evitar por todos medios la entrega del cuadro al régimen franquista, aunque éste pudiera reivindicar su propiedad en tanto que legítimo heredero —nos guste o no— de los bienes y haberes del Estado republicano. Hoy, con el transcurrir del tiempo, no estoy del todo conforme con su punto de vista, como lo estuve en 1939. Me explico: de acuerdo en que la obra de usted continúe bajo su custodia mientras

viva Franco. Pero ¿qué habría que decidir si, al desaparecer el "Generalísimo", o nosotros mismos, se instituyera en España un Estado constitucional de hecho y derecho?, ¿es que necesariamente tendría que ser un régimen de signo institucional republicano? A este particular, no dudo que de sobra conoce usted mi ingénita consustancialidad republicana, como lo he demostrado toda mi vida militando en las filas socialistas. Pero podría suceder que surgiera otra alternativa histórica, no la resucitada República de 1936, esto es, una monarquía constitucional y democrática. Y si así fuera, estaríamos obligados a acatar ese nuevo Estado, aunque sólo fuera por aquello "del lobo, un pelo"..., en cuyo caso, convencido como estoy de que el futuro régimen político confirmará y ratificará el nombramiento que le hiciera a usted el Gobierno de la República para ocupar la dirección del Museo del Prado, no tendría usted más remedio, amigo Picasso, que ir a Madrid para tomar posesión de ese cargo, y poder así colgar personalmente el "Guernica" en la "Sala Picasso"...

Rogándole me perdone esta interminable epístola, le envía un abrazo muy cordial,

Luis Araquistáin

13

Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad

Alex Mitrani

El momento álgido del debate (o mejor, de la reivindicación) sobre el primitivismo de posguerra se produce alrededor de 1949 con motivo de la fundación de la Escuela de Altamira y la celebración de la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar. La noción de primitivismo, a finales de los años cuarenta y primeros cincuenta, es amplia, ambigua y tiene diversas ramificaciones. Pero al mismo tiempo es muy frecuente y operativa en la diversidad de sus acepciones. Aunque se impone la reivindicación del arte prehistórico como modelo creativo (en el contexto de Santillana de Mar), a menudo lo primitivo se vincula fuertemente con la idea de lo ingenuo y el ingenuísimo, y tiene conexiones con lo mágico y el magicismo. Lo primitivo también se relaciona con lo autóctono y lo popular, pudiendo derivar en una ruralidad artesanal y atávica. Posteriormente evoluciona hacia presupuestos sociales o comprometidos ideológicamente, lejos de la propuesta inicial más centrada en lo estético-poético y en la recuperación del hilo perdido con las primeras vanguardias.

Aunque no es posible trazar en estas breves líneas su genealogía, es indudable que el ideal primitivista tiene sus orígenes antes de la guerra. Es entonces cuando se consolida como opción estética, tras la digestión de sus primeros ejercicios en el africanismo cubista y el etnografismo surrealista. Se puede identificar el primitivismo radical de los años treinta en las osamentas de la primera Escuela de Vallecas o en las afinidades entre Joan Miró, Sebastià Gasch y Ángel Ferrant. En cierto modo, el primitivismo de posguerra es una prolongación o una reconstrucción de aquel, pero adquiere un nuevo significado, se mezcla con la definición de un nuevo ingenuismo e incorpora nuevos protagonistas de la generación joven que reelabora sus modelos.

La figura de Joan Miró, a pesar de su discreto retorno a España, es un referente fundamental. Es significativo cómo se consolida entonces una interpretación primitivista de su obra. Ya en 1946 Juan Perucho manifiesta, a propósito de Miró, en la revista *Ariel*, la asimilación entre primitivismo e ingenuismo: "hay que retornar a la emoción primera del hombre ante las cosas: al balbuceo del niño y del hombre primitivo".[1] Tal aproximación, recurrente la hallamos de nuevo en la entrada "primitivismo" del *Diccionario de los ismos* (1949) de Juan Eduard Cirlot, que se refiere extensamente a Rousseau el Aduanero y argumenta, a continuación: "en los niños, como en la pintura prehistórica, podemos asistir a la formulación de un arte de elementos expresivos interiores, musicales o abstractos, o de factores externos, plásticos, concretos. Los primitivismos de los artistas contemporáneos reflejan esa doble posibilidad en todo momento: al primitivismo introvertido de Miró, se opone el extravertido de Picasso".[2] En la monografía que Cirlot publicó el mismo año tuvo ocasión de precisar su interpretación de Miró, al que vincula con un mediterraneísmo atávico, catalán e hispánico. Por su parte, Juan Antonio Gaya Nuño, en el especial de la revista *Cobalto* dedicado al artista, evocaba de manera literaria esa conexión de Miró con lo primitivo y su función purificadora "desenterró el tesoro perdido [de los colores paleolíticos] y limpió la pintura de sus

1. Joan Perucho, "Miró", *Ariel*, n.º 5 (septiembre de 1946), 68-69.

2. Juan Eduardo Cirlot, "Primitivismo", *Diccionario de los ismos* (Barcelona: Argos, 1949), s.p.

impurezas, volviéndonos al estado de gracia".[3] Hoy tal vez deberíamos profundizar en esa aspiración a la inocente virginidad del arte a través de la rebelión vanguardista como un modo de responder a un entorno social, político y moral (el de la inmediata posguerra franquista), caracterizado por una sordidez marcada por la culpa (cínica, la de los vencedores, y estigma, la de los vencidos).

Aunque no asistió, Miró está omnipresente en los debates de Santillana del Mar. Con él, Ángel Ferrant y el alemán Mathias Goeritz (de fugaz pero trascendente paso por España) son los artistas protagonistas del momento. De ahí que Eduardo Westerdhal les dedicara una monografía doble. En ella, elogia la utopía de Goeritz, "un mundo visto con ojos limpios, de primitivo o de niño".[4] En el catálogo de la Primera Semana, Ricardo Gullón, fundador de la Escuela de Altamira (junto a Goeritz y Ferrant), recoge los argumentos sobre la autenticidad y la originalidad fundamental del arte prehistórico con el que dialogan las vanguardias. Gullón reivindica la función ejemplar de lo primitivo ("el pintor de Altamira dice a los de ahora un clara lección")[5], argumentación que lleva implícito cierto carácter moral.

El impacto de Altamira llega también al grupo Dau al Set, orientado en sus principios al surrealismo nocturno y simbólico. El número 9 (verano de 1949) de la revista homónima incluye una portada de Mathias Goeritz e incluye un artículo de Sebastià Gasch en defensa de la vanguardia y en el que explica los valores del arte llamado primitivo. Para Gullón, el primitivismo no es solo una opción estética sino un principio creativo, casi ontológico, y un argumento de legitimidad. De hecho, remarca la dimensión mágica del arte prehistórico y con ello se confirma el parentesco entre primitivismo y magicismo. El propio Gasch apunta en *Cobalto* la afinidad entre primitivismo y grafiti urbano, comparación que hoy resulta visionaria. Sin llegar nunca a constituir un movimiento o una tendencia cohesionada, el primitivismo defendido en Altamira se manifesta como una opción compartida, tal como demuestra el texto de Carlos Edmundo de Ory para la exposición de lo que se llamó "los nuevos prehistóricos" y que muestra la fascinación por el arte prehistórico como modelo, un arte de "hombres-niños"[6].

Poco después se aprecia una traslación de estos ideales y referentes en el pabellón español de la IX Trienal de Milán, un hito en la recuperación del discurso moderno para nuestro país. El diseño moderno del pabellón (de José Antonio Coderch) comisariado por Rafael Santos Torroella (promotor de la Escuela de Altamira) nos permite hablar de la herencia de la modernidad mediterránea formulada por Josep Lluís Sert antes de la guerra. En un artículo del *Correo Literario*, Santos Torroella explica que se había pretendido ligar la artesanía, la vanguardia y algunas artes remotas como el románico[7]. El pabellón sorprendió. Gio Ponti escribiría sobre él de modo elogioso pero ambiguo: "España, podríamos decir, es en el arte aristocrática y popular, no democrática".[8] Acaso se trataba del reconocimiento de un contraste con otras

naciones que podríamos calificar como tecnológico, pero sirve también para aceptar y legitimar un estado de las cosas.

El arcaísmo mediterráneo como inspiración para la arquitectura y el diseño se relaciona con la nueva evocación de lo popular y lo agrario. Lo rural puede considerarse como un avatar del primitivismo cuando se trata de conjugarlo como una forma de modernidad española (en este sentido, se podrían interpretar los poblados de colonización de José Luis Fernández del Amo). La segunda Escuela de Vallecas y el impacto de Benjamín Palencia en las generaciones de artistas surgidos durante la posguerra formarían parte de esta encarnación del primitivismo. Cuando Cesáreo Rodríguez-Aguilera, estéticamente influido por su maestro Eugenio d'Ors pero imbuido del espíritu regeneracionista, evocaba la posibilidad de un nuevo realismo tomando al joven Josep Guinovart como modelo, estaba buscando una continuidad para el camino marcado por Palencia y Rafael Zabaleta.[9] Un modelo que, aunque emparentado con el ingenuismo y el primitivismo ofrecería una vía para una incipiente pintura social. Este mismo sentido ético, ya que no podía ser político, se halla en el interés por la música negra que inspiró los salones de jazz organizados por el Club 49 de Barcelona.

A mediados de los cincuenta, la potencia inspiradora del primitivismo y su potencial subversivo fueron absorbidos o transformados por la irrupción del informalismo. En este sentido, es muy representativa la defensa que hace Eugenio d'Ors de la figura de Joan Brotat y su pintura de clarísima inspiración románica y naif vinculada con Rousseau. El pintor y crítico Ángel Marsá crea el tópico del artista inocente y bueno cuya obra es terapéutica para la perversa confusión del hombre contemporáneo. También el valenciano Manolo Gil adopta un discurso apocalíptico para defender el retorno a las fuentes artísticas del primitivismo, especialmente del primer arte cristiano y del medieval, para posteriormente evolucionar hacia la abstracción gracias al diálogo con su amigo Jorge Oteiza, otro artista que había explorado el arcaísmo telúrico. Por último, cabe mencionar las pictografías del canario Manolo Millares, que remiten a una fuente indígena sin renunciar a una universalidad plasmada más tarde en el existencialismo trágico de sus homúnculos.

En definitiva, las constantes exhortaciones, evocaciones, alusiones y elogios a lo primitivo (con sus derivas y ramificaciones en lo ingenuo, lo mágico y lo popular) señalan una de las vías estéticas fundamentales en estos años. Su estudio muestra las complicidades y conexiones que, si bien no tienen un solo núcleo, comparten aspiraciones y presupuestos: los de la reconstrucción de la vanguardia, la honestidad de la expresión y la posibilidad de encontrar una coherencia cultural para la modernidad en el contexto español.

3. Juan Antonio Gaya Nuño, "Miró y los críticos", *Cobalto,* n.º 1 (1949), s.p.

4. Ricardo Gullón, "Mathias Goeritz", *Ángel Ferrant / Mathias Goeritz* (Madrid: Ed. Palma, 1949), s.p.

5. Ricardo Gullón, "Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno", *Primera Semana de Arte de Santillana del Mar* (Santander: Escuela de Altamira, 1950), 17-44.

6. Carlos Edmundo de Ory, "Los nuevos prehistóricos", *Los nuevos prehistóricos* (Madrid: Galería Palma, 1949).

7. Rafael Santos Torroella, "España, en la IX Trienal de Milán", *Correo literario*, (mayo de 1951), 5.

8. Gio Ponti, "España en la Trienal de Milán", *Abc* (21 de octubre de 1951), 29.

9. Cesáreo Rodríguez-Aguilera, "La nueva pintura y la tradición realista española", *Destino*, nº 749 (15 de diciembre de 1951).

Carla Prina

Sin título, 1943
Sin título, 1944
Sin título, 1946

Sebastià Gasch

"Elogi de la deformació"
[Elogio de la deformación], *Dau al Set*, n.º 9, julio-septiembre 1949

He afirmado en otro lugar que los deformadores actuales pueden alegar los precedentes de los egipcios, japoneses, chinos, persas, negros, bizantinos, románicos y góticos, mientras que los adeptos de la pintura imitativa solo pueden invocar un número muy reducido de estatuas helénicas y cuatro siglos escasos de pintura europea. Añado que, si me apuran, ni siquiera eso, porque solo un pequeño número de los artistas que se han sucedido desde el Renacimiento hasta ahora ha cultivado un arte estrictamente imitativo. Conviene tener presente que El Greco o Rembrandt son también deformadores a su manera, ya que deforman sin escrúpulos las formas y los colores de la realidad.

Así pues, las transposiciones y desproporciones de la pintura moderna, que los críticos miopes consideran una desviación monstruosa del arte, pueden citar en su defensa ejemplos tomados de la más antigua y la más universal de las tradiciones. Y es, por el contrario, Grecia, considerada por esos mismos sectores como el único y sublime modelo, la que constituye una excepción.

Todos están en su derecho de preferir la Venus de Milo a la reina Nafrit del Museo de El Cairo o los cupidos de Pompeya a un Cristo bizantino. No queremos establecer aquí un paralelismo entre el naturalismo idealizado de los grecorromanos y el arte altamente espiritualista de los egipcios o los bizantinos. Lo que decimos de ellos es solo para destruir la absurda argumentación que presenta el arte actual como un fenómeno absolutamente normal, cuando, por lo general, los artistas de todas las épocas y de todos los países nunca se han preocupado de imitar la naturaleza.

Pero la mala fe de los detractores de la pintura moderna encuentra respuestas para todo. Si dicen esto último aducirán a continuación la barbarie y el atraso de las civilizaciones que invocan. El argumento no es válido. Primero, entra en absoluta contradicción con los hechos. El arte egipcio, por ejemplo, no tiene nada de primitivo. Se desarrolló a lo largo de muchos siglos. Su tradición es diez veces más antigua que la del arte griego y, en el curso de esa larga trayectoria, alcanzó un grado eminente de perfección. Y esos progresos se realizaron siempre en el mismo sentido, esto es, según las deformaciones rituales y plásticas que siempre han adoptado el pintor y el escultor. En sus cinco mil años de historia el arte egipcio nunca intentó renunciar a tales deformaciones en beneficio de un naturalismo estricto. Así como los griegos se orientaron desde el final del período arcaico hacia la reproducción ideal de la figura humana y continuaron en esa línea hasta llegar a la decadencia helenística, el arte egipcio supo conservar sin interrupción su contenido profundamente religioso y sus deformaciones voluntarias: escrupuloso respeto a la superficie plana, desprecio absoluto de la perspectiva, ley de la frontalidad, etc., convenciones plásticas que, durante muchos años, los sabios y el público consideraron como faltas e imperfecciones, y que contienen, por el contrario, todo el secreto de un arte expresivo y emotivo, de una elevación moral que los griegos nunca llegaron a alcanzar.

Cabe aplicar las mismas consideraciones a las esculturas y las máscaras del arte negro, en el que encontramos también obras de alto valor espiritual, asociadas, en las mejores piezas, con unas deformaciones plásticas de una pujanza y un refinamiento inconfundibles. Cuando el escultor negro modela en madera una estatua, no se propone reproducir de forma estéril la fisonomía de las cosas que tiene a la vista. Lleva a cabo una tarea infinitamente más misteriosa y esencial.

No podemos dejar de alegrarnos al constatar que los pintores y escultores actuales han recuperado parte de ese certero instinto que les impulsa a repetir, en nuestra época de materialismo mecánico, esos mismos gestos espirituales y a traducir, mediante sus imágenes deformadas, no solo la apariencia de las cosas sino el misterio que las rodea.

Quiero observar, por último, que hay dos tipos de deformaciones: la expresiva y la plástica. La cultivada por los artistas que deforman el aspecto de las cosas o las facciones de las personas para plasmar con más fuerza expresiva la naturaleza esencial de esas cosas o el carácter de esas personas —deformación expresiva aceptada por algunos en la caricatura y no tolerada en una obra pictórica— y la cultivada por los artistas que supeditan la realidad a las leyes plásticas del cuadro, que deforman la realidad para insertarla en la arquitectura del cuadro, establecida con antelación.

Sebastià Gasch

"Grafismos populares"
Cobalto, fasc. 2, 1949, 6 [14]

¡Desalentadoras maravillas! Las primeras huellas de pintura descubiertas en la superficie de nuestro planeta nos dan la idea del logro de lo absoluto, como lo conseguirán los asirios o los chinos, como lo alcanzará Ingres. En arte, las civilizaciones se suceden unas a otras y desaparecen, pero dejando iguales cumbres. Podremos ir muy lejos, lo más lejos posible, pero no superaremos la perfección inscrita en las cuevas de Altamira o de Dordoña. Lo tienen todo esas pinturas: el estilo y el realismo.

Uno de los signos parecidos a los de las cuevas de Altamira o de Levante, del Sudoeste de Alemania, del valle del Nilo o del Éufrates, manan, como el agua de los manantiales, en las paredes de las ciudades modernas. Helos aquí, reproducidos en estas páginas. Los hemos descubierto al errar de un punto a otro de Barcelona. La misma mano, y acaso la misma angustia, que ha colmado de un mundo caótico de grabados las paredes de las cavernas, traza hoy dibujos alrededor de las palabras "Prohibido fijar carteles", las primeras que el ser instintivo —niño o persona mayor— desgarra en los muros. Al igual que el hombre de los tiempos prehistóricos, el cual, por descanso de otras tareas, adornaba —¿inquietud ritual?, ¿necesidad de belleza?— en los muros más apartados de las cavernas, el ser instintivo de hoy día ejerce en las paredes de las ciudades esa función viva, tan imperiosa, tan irracional, como la respiración o el sueño.

El fenómeno artístico tiene una realidad secreta, y hay que saberla descubrir bajo los lastres, nos muestran esa realidad en su más limpia desnudez. Son algo así como la piedra preciosa desposeída de su parte terrosa. El elemento pristino del arte, desembarazado de accidentes. Aquel emocionado balbuceo inicial, aquella especie de adivinamiento intuitivo, de presentimiento, de la obra que se pretende realizar, y que el artista profesional, al quererlo expresar con los medios sabios de que dispone, no acierta a conservar, pero que los autores de estos grafismos populares, libres de intenciones preconcebidas, expresan en toda su intensidad. Una intensidad cruda, descarnada.

En los tiempos paleolíticos como en los nuestros, el arte trae la liberación y un conocimiento de las cosas directo y simple, que cabe denominar "la verdad".

Juan Eduardo Cirlot

Joan Miró
Barcelona: Ed. Cobalto, 1949, 7-8 y 43-46

[...] El mundo-creado de Miró es, en algunos de sus aspectos, concreción admirable del mundo-ambiente en el que este artista ha venido a existir. En otros, es su negación más exasperada, poseído entonces de una fiebre de lejanía como acaso no se ha dado nunca en la creación estética. Su aforismo de que "el arte está en decadencia desde la época de las cavernas" no debe tomarse demasiado a la ligera; puede interpretarse incluso textualmente para entrar en la trama de sus anhelos, por medio de ese hilo conductor, primitivista. La frenética sensación de novedad que producen las obras de Miró a los no versados en arte, o aun a aquellos que consideran, demasiado fácilmente, que la verdadera pintura es la realizada entre Rafael y Renoir, desaparece inmediatamente en cuanto una visión más amplia abraza el conjunto completo de las creaciones, desde las estelas sumerias a los claros rascacielos, desde el arte de las estepas a los trabajos populares de Mallorca o Cataluña. Por razones que después analizaremos, la primera raíz que debe buscarse al arte de Miró, dentro de lo creacional humano, es el dolmen. La brutal y graciosa yuxtaposición de las piedras, su finalidad más o menos desconocida, su carácter a la vez agresivo y protector y, sobre todo, la vaga sexualidad que se pierde entre las secretas junturas de las masas, constituyen una referencia en la etapa a recorrer para acercarnos a la pintura primordial de Miró [...]

Los orígenes. Los contenidos de este Arte

En su obra, Miró es esencialmente un catalán; aquella especie visionaria que, en la Edad Media, produjo las ilustraciones del manuscrito de *Beatus*, sobre el Apocalipsis, debido a la fusión de esencias orientales y occidentales", dice James J. Sweeney, en su obra Joan Miró, y sus palabras resuenan como un eco de las que diez años antes Georges Hugnet había escrito en *Cahiers d'Art*, al afirmar: "Si Miró es el hombre más puro desde Rosseau, por ciertas afinidades, está en las cercanías de Bosch y Brueghel, quienes por otra parte, fueron influenciados por España, que se les impone como dominadora. Este atavismo los relaciona parcialmente.

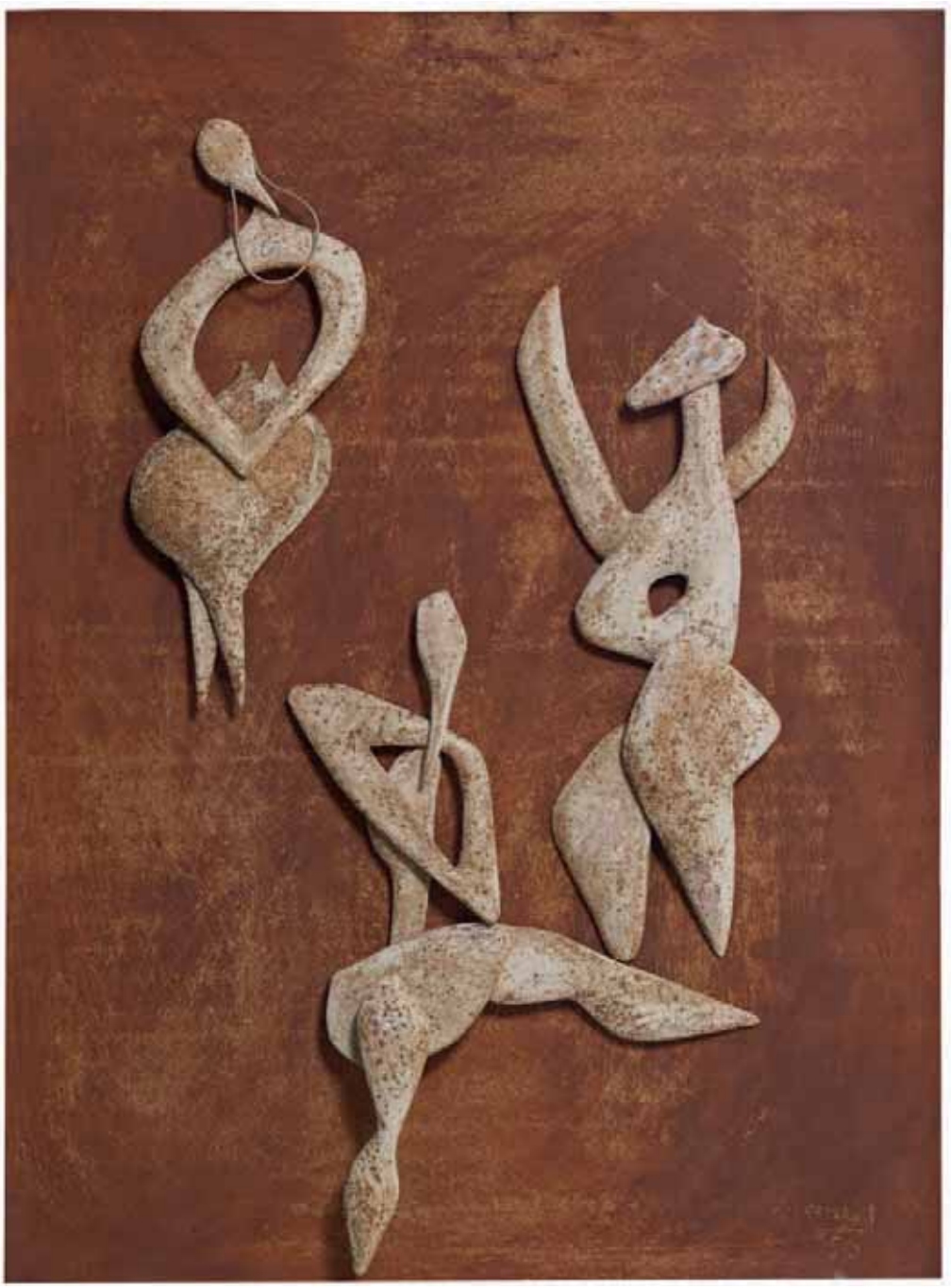
Pero el cuidado constante de tender a la simplificación y a la plástica más depurada, la calidad de la imaginación de Miró, es lo que le caracteriza preferentemente, colocando su arte en un plano distinto. Miró es español; catalán sobre todo, y su pintura depende de su heredad. En ella aparece transfigurado todo lo que siempre le rodeó, desde su juventud. La deformación en la que se complace en verter su inspiración, se emparenta inconscientemente con los objetos estilizados del arte popular catalán: animales, silbatos, vasos, etc., coloreados con colores crudos como los suyos: sus colores son los del cielo, los del sol y de la sangre. El gusto de Miró por los objetos del lugar natal y los juguetes de su infancia, vuelve a encontrarse, con mayor vivacidad, en sus "objetos construidos" del último año (1930) después de haber despojado y magnificado suficientemente su plástica para llegar a una tal conjunción de simplicidad y de comedimiento". Según estas opiniones, el arte de Miró podría explicarse por lo local. Significamos nuestra previa aversión a este modo generalizador y geográfico de considerar las raíces de un estilo. Creemos que ni aun lo nacional puede bastar para explicar fenómenos tan originales y radicalmente personalistas como el arte de Miró, para integrar los cuales en un sistema de forma histórica es necesario retroceder mucho más e ir hacia lo racial o más atrás todavía, en busca de lo indiferenciado continental. Creemos que para Miró es Asia lo que África para Picasso. Y más aún, puesto que desearíamos probar la filiación étnica de este artista con los grupos mesopotámicos generadores de nuestros principios culturales. Hemos dicho que el arte de Miró es mediterráneo. Y ¿qué es el mar Mediterráneo, sino el puente por el cual Asia anterior, se vierte hacia occidente? Miró es español en la medida en que España es la cumplidora del destino de proyectar lo asiático-mediterráneo, por el Atlántico, hacia América. Y en este aspecto es Miró asimilado por los americanos, inconscientemente. Luego, si queremos localizar más la cuestion, Miró aparece como catalán, no ya por lo telúrico, ni por los secretos mensajes que la raza entrega a la sangre, sino por el hecho de haber nacido en un medio y haberse educado en el mismo, cerca de influencias formativas, las cuales hemos señalado al hablar de la evolución del arte mironiano. La contemplación de los objetos del arte popular de la región catalana, como la de las gloriosas pinturas románicas, hoy en el Museo de Montjuich, es factor de indudable valor para la formación estética, pero es atrevido decir que el medio ha sido el creador de fenómenos tan lejanos en el tiempo como son: los manuscritos medioevales de influencia bizantina, las manufacturas de artesanía, muchas de las cuales se deben a una próxima creación, mientras otras se remontan a lo siro-fenicio, como acontece, por ejemplo, con los clásicos silbatos mallorquines de barro pintado de colores claros, reproduciendo formas de animales rituales: palomas, toros, etcétera. Juan Prats se acerca más a la raíz del hecho-Miró cuando, muy recientemente, para el catálogo de la exposición 1948 en París, escribe sobre este artista: "La creación Miró nace y crece como los árboles en la tierra. La obra de Miró nunca es provocada. La fuerza creadora es hija de la atmósfera. Miró. Es un hecho natural, *en el cual cuenta en grado superlativo la tierra*"; así, la tierra, sin dictaminación de localidad precisa en la estrechez de unos pocos meridianos. Si el color ardiente y feroz de Miró se aproxima al de las pinturas de las Iglesias Románicas catalanas, también se acerca de modo indudable al de los sarcófagos y tablas pintadas del período egipcio-romano, de los primeros siglos de nuestra era, y de exacto modo a los iconos bizantinos y rusos. Y si sus esquemas se aproximan mucho a los de los objetos de arte popular catalán, más aún se emparentan con el esquematismo celtibérico, tal como nos es dado por la cerámica peninsular y puede observarse, concretamente, en el llamado *Vaso de los Guerreros*. Y más todavía dependen sus formas intencionales del mundo estético sumerio, de sus animales mágicos, en actitud espectante, de sus árboles sagrados cuajados de frutas de piedras preciosas, citados en el *Poema de Gilgamesh*, como a la serie de los sellos en barro cocido, a las estelas repetidamente citadas por nosotros y, en fin, a la proyección marítima de todo este complejo vivencial-creacional, por medio de los navegantes fenicios y cartagineses...

Ricardo Gullón

"Mathias Goeritz"
***Ángel Ferrant / Mathias Goeritz*, Madrid: Ed. Palma, 1949**

Tras los cuadros de Mathias Goeritz hay un mundo que lucha por manifestarse, un hervor de la vida que reclama su realización visible. Las cosas han sido despojadas de la herrumbre que sobre ellas pone el paso del tiempo, y surgen con la gracia y el brillo de su ser primero. Es un mundo visto con ojos limpios, de primitivo o de niño; con ojos penetrantes, capaces de calar hasta una dimensión muy profunda en el ámbito de lo humano. No un mundo visto con la mirada de "artista" (aunque ciertamente Goeritz lo sea en su más claro sentido), sino con mirada de hombre, de hombre enamorado de cuanta belleza se ofrece a su alrededor. Ésta es, según creo, su zona de semejanza con Ferrant: la que permite que dos artistas tan dispares, si se les estudia desde otros supuestos, resulten coincidentes en su modo de afrontar los objetos exteriores [...]

Ángel Ferrant
Muchachas, 1950



Esta voluntad de atenerse a lo esencial le ha conducido a lo prehistórico. La influencia ejercida sobre Goeritz por las pinturas de Altamira no se debe a un accidente, a un azar más o menos afortunado. Es una coincidencia de inocencias, sentida y presentida por él desde bastante antes de penetrar en las cuevas montañesas. En su hostilidad al arte caduco, en su deseo de abandonar el inoperante lastre de las escuelas, un grupo de artistas contemporáneos —y entre ellos los más grandes, los que han grabado indeleble impronta en la época— se ha vuelto al pasado; pero no a un pasado historiable, identificable, donde los hombres están ya caracterizados por un nombre y una fecha, sino a los tiempos oscuros, indistintos, cuando el mundo vivía su instante de albor y todo estaba intacto. Allí encuentran un aliento de humanidad no corrompida, de vida fresca. Y contra los pequeños tradicionalistas de una tradición de siglos, alzan la suya de milenios: la del arte verdaderamente nuevo y verdaderamente puro, en cuanto creado e inventado cada día por el hombre por sí y para sí, ignorando cualquier finalidad utilitaria, cualquier tentativa de halagar a un público, adaptando la obra realizada a la mentalidad y el gusto de los eventuales espectadores [...]

Inocencia y también virtualidad. Pues este artista es una fuerza en marcha, una fuerza que vive de pintar y en la pintura encuentra su reposo y su verdadera posibilidad de ser y existir. Todos los procedimientos le son conocidos, todos los practica. Utilizará los materiales que tenga a mano, incluso arena, como en el gouache *El gallo de la cueva*. Pintará sobre tela, papel, seda... Cualquier instrumento le sirve: lápiz, pluma, pincel y aun, en alguna ocasión, su propio dedo. La soltura de su técnica le permite conseguir, sin aparente esfuerzo, cuanto se propone realizar. La fusión, en sus cuadros, de inocencia, ironía y ternura, es lo que infunde en ellos tan vigoroso y atractivo encanto, tan sutil y profundo aliento humano.

Carlos Edmundo de Ory

"Los Nuevos Prehistóricos"
Madrid: Galería Palma, 1949

En su doble consecuencia de hombre creado y de hombre creador, el príncipe de la creación es, desde el punto de vista de las artes, un hombre niño.

He aquí los Nuevos Prehistóricos.

Estos, siempre jóvenes, tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto. No colocan el arte anónimo, ingenuo y divino de la prehistoria; las imágenes, escenas y demás concepciones del mundo cavernario revelan, en sus espíritus, una afinidad de emoción estética y de purificación hacia los cuerpos naturales. Tales atributos de cordialidad, de poesía, la plenitud de visualización, su fuerza expresiva e imaginación repentina, hablan lo mismo de las obras, como de su condición de arte matutino; arte que, con pureza de alma y sin artificios, puede acabar con la espesa tara de los progresos artísticos.

Nada se niega. Se vuelve a empezar con ánimo capaz. No hay continuidad desesperada, sino ilusión del comienzo. Una paz inmensa abriga los corazones de estos plasmadores de belleza que, sin habitar ya las cuevas rocosas, sienten y conocen aquellos mismos impulsos y aquellos mismos sentimientos. Por lo demás, basta sencillamente con esto: dejar pasar todos los fantasmas, desde el más remoto ayer hasta el hoy de mañana, por haber y por habidos, y echar a andar cuando el impulso bate las alas.

Ricardo Gullón

"Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno" (conferencia dictada en la sesión inaugural en las cuevas de Altamira, 19 de septiembre) Primera Semana de Santillana del Mar, Santander: Escuela de Altamira, 1950, 17-44

[...] El pintor de Altamira dice a los de ahora una clara lección: la de fundir en su obra forma y experiencia, de manera perfecta. No se olvide, al reputarle de primitivo, que entre él y los primeros signos dejados en la tierra por la mano del hombre —según recordó Portman el pasado año— corre un enorme espacio de 80.000 años, un espacio donde se pierde la pobre imaginación humana. O sea: el hombre altamirense está cuatro veces más lejos de ese otro primitivo que de nosotros. Tales fantásticas verdades conviene recordarlas a quienes, obsesionados por la idea del progreso, se obstinan en ver las pinturas de las Cuevas como un fenómeno accidental, como obra del azar. El azar ha servido a su conservación, no a su creación. Al mismo nivel de "primitivismo", al mismo nivel de cultura, existieron, sin duda, cien manifestaciones semejantes, hoy pérdidas. No puedo ahora detenerme a examinar la raíz del impulso creador, mas obvia es la similitud de circunstancias, registrada en otras partes, con relación a nuestros pintores. En sus expresivas imágenes vemos cómo las sensaciones que el mundo suscitaba en ellos cuajaron en signos maravillosamente fieles, adoptando formas en las cuales la realidad se identificaba con la expresión. Su calidad de cosa perfecta, esta armonía de forma y experiencia, no acertaron a mantenerla los sucesores, los hombres del Neolítico, reducidos a un lenguaje elemental y —ellos sí— abstracto. Los bisontes de Altamira son una cima, acaso creada con la consciencia de estar intentando la aventura, hasta entonces nunca emprendida, de alcanzar los límites del arte; no sabemos cómo eran las anteriores manifestaciones del impulso artístico, pero en las altamirenses hallamos la realidad recreada desde la persona, desde la sensibilidad autónoma de un pintor a quien podemos ya llamar artista.

El actual, por paradójico que parezca, se encuentra en posición semejante a la del prehistórico; parte, como éste, de la necesidad de crear un lenguaje, porque los elementos figurativos hasta ahora utilizados para expresarse plásticamente, sufrieron tal desgaste que cayeron en la insignificancia, en la falta de significación, y resultan inanes y faltos de contenido. Tantea en busca de realizaciones tan expresivas y, si cabe decirlo así, definitivas —definitivas para él, claro—, como lo fueron en su tiempo las pinturas de Altamira [...]

El hombre de Altamira consiguió expresar con maravillosa naturalidad —iba a decir ingenuidad, pero el empleo de esta palabra necesitaría esclarecimientos complementarios— un mundo mágico y real, fantástico y racional. Por eso. Nuestro amigo Mathias Goeritz decía con entusiasmo: "El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha creado unas pinturas que son, quizá, lo más esencial que nunca ha podido crear el hombre. Se ha dicho que las cuevas de Altamira son la Capilla Sixtina de la Prehistoria. ¡No! Son la Capilla Sixtina del arte nuevo. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural: la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo".

Esta síntesis ideal, señalada con tanta agudeza por Goeritz, es la espontánea armonía de los elementos esenciales de la pintura, conseguida por el artista prehistórico; es la utilización perfecta del material, en consonancia con la necesidad estética productora de la obra de arte. No creo que el hombre de Altamira fuera, en ningún sentido, infantil. La pureza de intención, perceptible en sus obras, acaso haga pensar en ello; pero su mirada es la de quien, además de conocer la complicación, fué capaz de superarla y de llegar, por la vía de esa superación, al más sublime término del arte: la sencillez [...]

Luis Felipe Vivanco, en una de sus Preguntas sobre bocetos plantea este problema: "Los bisontes de Altamira, ¿son bocetos?". Sinceramente: no. Convendría mayor puntualización del concepto de boceto; el ofrecido en su texto no es bastante explícito; pero, por ahora, basta destacar el carácter de "borrón coloreado" que atribuye al boceto, para negar esa significación a las pinturas altamirenses. Más diré. En cuanto quepa hablar de pintura pura, de puro frenesí pictórico —y ruego eliminen las adherencias románticas que lleva, como penacho, la palabra frenesí—, de claro afán de representar plásticamente las impresiones del mundo, el artista de Altamira puede ser citado entre los capaces de concluir, de ordenar tales impresiones, sin perder nada del empuje inicial. Sus pinturas son y están acabadas, siquiera el frescor y el ímpetu que le son propios, pueda recatar esa perfección, que, por otra parte, cuando se exhibe demasiado empieza ya a dejar de serlo.

Ni son bocetos los bisontes de Altamira ni lo es la pintura llamada abstracta; ésta, lejos de ser andamiaje de la pintura —y con ello contesto otra de las preguntas de Vivanco—, es pintura. Sin necesidad de andamiaje, pintura desnuda, por oposición a la pintura vestida del academismo, donde, por contraste existe un andamiaje excesivo, disimulado con artificios varios, harto caducos y desteñidos. Los pintores actuales se distinguen por su repugnancia a emplear arbitrios de contención previos al momento estrictamente creador; por eso, en sus obras la creación tiene un aspecto fulgurante, como si fuera inseparable de la sensaclón que la determina, y no mediatizada por un proceso más o menos rápido de tanteos o experiencias. En este tipo de artistas, cada tanteo es un cuadro, cada nueva versión no implica una progresión de lo anterior, sino otra realización diferente: un nuevo cuadro.

Autor desconocido
Congresistas dentro de las cuevas de Altamira, Segunda Semana, 1950

En la pintura altamirense encontramos ejemplos de arte puro, o, si se prefiere, para evitar confusiones y equívocos, de puro arte. Según he dicho, no puedo plantear en este momento la cuestión de cómo fuera el espíritu desde el cual fueron creadas las iluminaciones de la Cueva, ni menos aún esbozar teorías sobre la intención del artista prehistórico. La empresa no es difícil, pero poco tentadora. Cualquier elucubración basada en hipótesis plausibles y teñidas por alguna especie de aura vagamente científica, serviría para el caso. Preferible parece contentarse con señalar el hecho, tal como lo observamos: estas pinturas las creó un hombre de sensibilidad semejante a la nuestra, un hombre de inteligencia desarrollada, cuya presencia, extramuros de la historia, señala la inanidad del mito progresista; un hombre a quien, con estricta justicia y verdad, podemos llamar contemporáneo.

Al artista actual se le plantean problemas ignorados por el pintor de Altamira. Pero uno y otro, ¿no han estado o pretenden estar a la altura de su tiempo?, ¿no operan sobre realidades vistas de una manera típica y no tópica, personal y no mostrenca? Coinciden en su voluntad de crear intuitivamente, y al tiempo conocen y sopesan con cuidado las posibilidades técnicas de su tentativa. La mezcla de iluminación y consciencia visible en sus obras, produce la contradictoria impresión de estar compuestas desde una situación vacilante, pero, en mi opinión, no sucede tal cosa: la creación es siempre intuitiva —otros dirán inconsciente—, pero la ejecución es del todo querida, un ejercicio intelectual. Al movimiento imaginativo que trata, no de copiar el bisonte, sino de inventarlo según la fantasía del artista prehistórico, sucede la impulsión reflexiva que le lleva a realizar su proyecto, a utilizar el relieve de la caverna. Se advierte cómo sucesivamente impulsión emocional y reflexión intelectual cooperan a la obtención de la obra de arte. Y lo dicho con relación al pintor de Altamira tiene la misma validez referido a Juan Miró o a Henry Moore.

No se diga que este proceso se ha registrado siempre; justamente, el artista "clásico" se caracteriza por el empeño en hallar un tipo ideal de belleza, una forma de suprema belleza. Su esfuerzo se encamina a conseguir la perfección ideal, y, en cuanto dirigido desde fuera —por esa idea exterior a él—, dará lugar a un arte lógico, a un arte cuya raíz es intelectual. Al procurar estas precisiones no quiero teñirlas de ningún acento peyorativo. El ideal clásico es un ideal perfectamente justificado y, al comentarlo ahora, tan sólo pretendo prevenir una posible objeción respecto a la especialidad del impulso creador.

En el artista actual y en el de Altamira, la creación y la ejecución se funden con más intimidad, porque en el segundo estudio de su aventura continúan vocados a un cierto irracionalismo, como si quisieran mantener el contacto con el primitivo destello y temieran perderlo al entregarse a una discriminación puramente intelectual de su obra dan la impresión de seguir hasta el fin ignorantes de las pasibilidades contenidas en ella. En realidad, no es así; mas lo parece por su voluntad de conservar la imaginación en la expresión, de expresar con la mayor espontaneidad —lo más intuitivamente posible— lo intuitivamente concebido. Quieren —para decirlo con menos claridad— prolongar conscientemente el inconsciente punto de arranque de la creación artística [...]

Gio Ponti

"España en la Trienal de Milán"
ABC, Madrid, 21 de octubre de 1951, 29

El ilustre arquitecto italiano Gio Ponti, que a través de las magníficas revistas "Stile" y "Domus" ha dado a conocer tantas obras maestras de la arquitectura y del arte italiano a los jóvenes arquitectos españoles, publica en "Domus", con motivo de la Novena Trienal de Milán, el artículo siguiente sobre la participación de España en este certamen de decoración moderna.

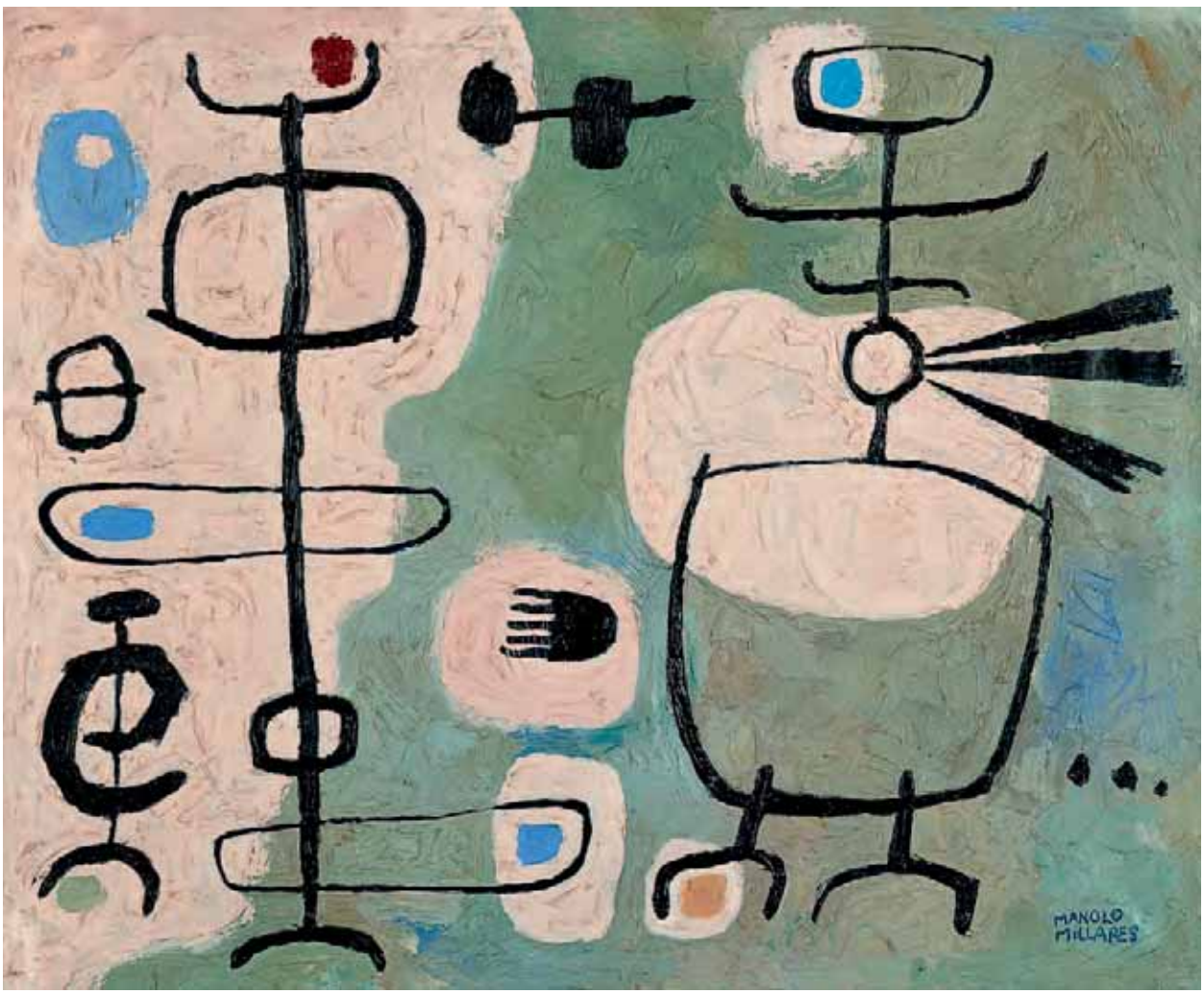
España está presente en el Arte y en la Cultura moderna de una manera propia y particular: ninguna escuela, ninguna teoría, ninguna polémica, ningún movimiento: pero Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris, García Lorca son españoles. En la Arquitectura moderna, ningún programa, ninguna vanguardia teórica, pero la más moderna y esencial pureza arquitectónica existe en la anónima construcción popular de Ibiza; y Gaudí, el más extraordinario arquitecto del último siglo, es español. España, podríamos decir, es en el arte aristocrática y popular, no democrática: es una aristocracia de temperamento, no educado, sino nacido directamente, como un milagro, de un terreno popular anónimo, prodigiosamente potente y lleno de inventiva y de poesía.El pueblo español lanza fuera, como guijarros, pedazos de sus propias entrañas: Picasso, Miró, Dalí [...]

Esta es la España que el arquitecto Coderch ha tratado de presentar en la Trienale —y esto es, efectivamente, el emocionante fenómeno español para los otros países—. Con una serie de estupendas fotografías de Gaudí y de Ibiza, los dos extremos estilísticos de la arquitectura española (publicamos aquí un parangón gráfico entre la moderna arquitectura de Coderch y Valls y la arquitectura anónima de Ibiza), y con una colección dispar y de excepción, desde dos tablas de Miró hasta los inimitables picassianos "xiulets" —caballos, toros, hombres y pájaros de yeso—; desde los bellísimos fragmentos de pintura y escultura del siglo XII hasta las formidables cabezas de toro de paja para los niños que juegan a las corridas, desde los abstractos porrones de dos picos hasta la escultura de Ferrant y de Cumellas.

Después de esta Exposición nos sentimos impulsados hacia España en espera impaciente de la próxima Trienal.

Fototécnica Publifoto
Fotografías del Pabellón Español en la IX Trienal de Milán, 1951

Manuel Millares
Abstracto marino, 1952



Alberto Sartoris

"Manolo Millares, pictógrafo canario"
***Ínsula*, n.º 76, 15 de abril de 1952**

[...] En el inolvidable país de Manolo Millares, los rayos del sol a través de raras nubes, ensanchan, entre dos cimas, la intensa eficacia de los colores. Una corona de perfiles superpuestos en semicírculos, dándole sombras de reflejos, determinan su espejear continuo. La brecha de los ricos valles ondulados, las barreras de los bosques y de los sotos espesos, la bóveda baja de los bananeros —donde se bebe el esplendor a largos tragos insaciables—, son acentuadas a lo lejos por gigantescas rocas como otras tantas estatuas misteriosas y congeladas en poses menos que clásicas. La mirada pasa de la aspereza de los macizos montañosos a los suaves valles de las colinas que encierran tranquilos caseríos. En el mar, rápido y silencioso, un barco se desliza a lo lejos. Agita un instante la cadencia de las olas y abre tras sí un surco oscuro, que se va ensanchando, hasta perderse en remolinos pronto apaciguados. Este reino de la serenidad bendita, que hubiera evocado Rousseau, aquel eterno y nostálgico insatisfecho, si le hubiera conocido, debió aparecer a los barceloneses y a los madrileños en las obras de Manolo Millares [...]

Pero Manolo Millares pertenece al Grupo Ladac (Los arqueros del arte contemporáneo), asociación confraternal (presentada con tanta gracia y humor por Eduardo Westerdahl), que le une a artistas tales como el escultor Plácido Fleitas, y los pintores Felo Monzón, José Julio, Juan Ismael, Elvireta Escobio y Alberto I. Manrique, que son más que promesas. Como sus buenos compañeros, está íntimamente ligado a la fuerza viva de su terruño, lo que no puede sino preservarle de nefastas influencias extranjeras. Así, incluso cuando Manolo Millares cultiva la abstracción, el arte absoluto, a través de sus pictografías canarias o sus pintaderas en barro cocido, no deja de seguir el hilo de la pintura primitiva de su país, a favor de un arte nuevo auténticamente canario y autóctono. Estas composiciones, más modernas aún que los aspectos de la vida activa e industrial que ha comentado en alguna de sus obras, recuerdan, en efecto, en una trasposición original y personal, los sorprendentes marasmos lineales que decoran antiguas pintaderas guanches. De ellas se ha podido admirar un ejemplo muy interesante en la Primera Exposición Bienal de Arte Hispano Americano [...]

Eugenio d'Ors

"Rousseau, llamado el aduanero"
***Artes y Letras*, n.º 62, 18 de junio de 1953, 9**

[...] Otra coincidencia entre tales mundos se ha producido, como por sorpresa, en horas recientes. La representa la estética, ya que no la técnica, del pintor Rousseau, equívocamente llamado "el Aduanero". La fantasía de Rousseau pertenece a este registro. Sus ideales de la pompa, del exotismo, de la Naturaleza pánica y de la lujuria inocente, responden a idénticas divisas. Su lujo vegetal corresponde a igual misterioso festejo. El teatro, aun para las fiestas del 14 de julio o para los grupos de un retrato de bodas, cabe imaginarlo, en las Antillas. El sueño de los negritos no está amenazado por la esquemática presencia de los leones. El sentido popular "vieja Francia", dentro del cual esta inspiración se hermana con la de las imágenes de Épinal, no contraría el acento colonial e insular, de lo que hubiera podido ser salvajismo a lo Gauguin, si no se hubiese quedado en dignidad burguesa.

Algo, empero, sitúa la pintura de Rousseau muy lejos de la ligereza, que llamaríamos pianística —o de caja de música— de los transparentes y de los cromos de tabacos. La técnica da aquí una gravedad, que viene del espesor; una calidad esmalte, derramados de la pasta. Hay que ver lo espesos y bien trabados que están los colores en cielo pintado por Rousseau o en una palmera, abierta a este cielo. Lo compacto da ahora, siempre, una nota de seriedad. No estamos cerca de las sensaciones procuradas por la música, sino en la vecindad de las que proporciona la cerámica. Un cielo de cromo puede presentar vaporosidades de romanza. Un horizonte de Rousseau, nos parece grave, con lo que dan a la vista —y también al tacto— un paisaje de Miguel Millá o un vaso de Llorens Artigas. Cuando, en presencia de las ingenuidades de Rousseau, nos sentiríamos inclinados a sonreír, esta calidad seria nos detiene la sonrisa y nos hace mejor pensar en las ingenuidades de los Beatos. Quien mejor pertenece, entre nosotros, a la familia Rousseau, es el recentísimo Brotat. Su primitivismo —si hay que llamar a esto primitivismo— nada tiene de sienés. Todo lo tiene de romántico.

14

El debate de la abstracción

Julián Díaz Sánchez

Limitado en el tiempo y en el espacio, el debate sobre la abstracción entre 1947 (año de la constitución del grupo Pórtico) y 1953 (año de la celebración del Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander) es importante para entender el posterior proceso de apropiación de la abstracción informalista por el Estado. De modo difuso, la pintura abstracta está presente en las poéticas artísticas de posguerra y en los impulsos de construcción de una nueva cultura artística que va a definirse, sobre todo, por la separación radical entre el arte y la política. Esta es la consigna que ponía en circulación la revista *Escorial* en 1942: "las mejores tendencias del Arte moderno nos han servido, al menos, para educar, de un modo sorprendente, nuestra sensibilidad de la pura materia plástica. Este es un aspecto positivo que, independientemente de toda ideología, y atentos a la calidad imprescindible de la obra de arte, no tendremos más remedio que reconocer y estimar en lo que vale. Aunque, al mismo tiempo, desde un punto de vista cultural o ideológico no estemos de acuerdo con la mayor parte de las ideas que hayan condicionado sus creaciones".[1]

La viabilidad y la vigencia del arte abstracto son asuntos mayores en estos años; se percibe en el texto de Joan Teixidor que abre esta antología y que intenta mediar en un debate que acogió la revista *Destino* (todavía no era el lugar de la resistencia cultural en que se convirtió después)[2] entre el histórico Sebastià Gasch[3] (presente en *La Gaceta Literaria*, participante en las jornadas de la Escuela de Altamira) y Juan Cortés (habitual del diario *La Vanguardia*). El primero es un defensor del cubismo (en las reuniones de Altamira atacará frontalmente al surrealismo) como origen de la abstracción y, sobre todo, como método depurador de la pintura al priorizar la estructura, la composición y la autonomía del cuadro. Las propuestas cubistas parecen ser para Gasch unos "ejercicios espirituales del arte contemporáneo".[4] Frente a la pintura figurativa y el surrealismo, la abstracción —explica Gasch— protege y perpetúa los grandes valores del arte; Juan Cortés, por su parte, condenará la pintura abstracta como algo meramente decorativo, vacío y que conduce directamente a la disolución de las artes.[5]

La posición de Joan Teixidor es interesante porque intenta sintetizar las dos posiciones postulando un acercamiento a la obra más allá de su condición abstracta, "sabemos de más de un cubista que se estremece frente a un Corot; como de más de un realista que admira fervorosamente a Picasso",[6] actitud no muy lejana de la del Grupo Pórtico, que practicó una abstracción moderada. Uno de sus fundadores, Santiago Lagunas, firma otro artículo de nuestra antología en el que afirma que el arte abstracto no es un final de época, sino una continuación del proceso depurativo del cubismo, una constante; como explicaba, por las mismas fechas, Federico Torralba: "la pintura abstracta tiene contacto con el más remoto primitivismo: la prehistoria".[7]

La primera edición del *Diccionario de los ismos*, de Juan Eduardo Cirlot, se publicó en 1949, en la segunda (de 1956), el autor cambió de manera radical la

1. "Arte y espíritu", editorial de *Escorial. Suplemento de arte* I, otoño de 1942, ahora en Julián Díaz y Ángel Llorente, *La crítica de arte en España (1939-1976)* (Madrid: Istmo, 2004), 163. Véase también las pp. 67 y 70 de la presente publicación.

2. Isabel de Cabo, *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista Destino* (Barcelona: Áltera, 2001).

3. Sebastià Gasch, "Arte imitativo y arte de creación", *Destino* n.º 578 (4 de septiembre de 1948).

4. Xenius (Eugenio d'Ors), "Glosari: cubisme", *La veu de Catalunya* (25 de abril de 1912).

5. Juan Cortés, "Los interrogantes del arte moderno", *Destino* n.º 579 (1948), 14.

6. Jordi Teixidor, "Una polémica artística entre figurativos y abstractos", *Destino*, n.º 581 (25 de octubre de 1948).

7. Federico Torralba, "París, Zaragoza y el arte abstracto", *Heraldo de Aragón* (20 de septiembre de 1949), ahora en *Obra dispersa. Artículos* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999), 42-46.

voz “abstractismo”, cuya primera versión recuperamos en esta publicación. Una comparación de las dos nos dará una idea muy exacta de la fortuna del término “abstracto” en la España de posguerra: si la más antigua contempla el arte abstracto desde posiciones cercanas al Greenberg de la “opticalidad pura”, la de 1956 refleja la interpretación preponderante de los años cincuenta, que considera el informalismo (Cirlot usó el término con frecuencia, aunque no incorporó la voz a su diccionario) como una consecuencia de la gran tradición española y ve en el movimiento una pulsión mística, religiosa. Casi al tiempo de la publicación de la primera edición de este libro, Cirlot anotaba una cierta decadencia del surrealismo; “¿Quién domina el panorama? ¿Jean Paul Sartre? Sí; desde luego los escaparates abundan de sus obras producidas en cantidad estimable. Pero al erotismo fríamente cínico de este discípulo mal confesado de Martin Heidegger, la gente prefiere [...] la dramática pornografía del yanqui-parisien Henry Miller [...] Están algo tristes los surrealistas. Ahora que debían recoger los frutos de su gesta, otro grupo, el existencialista, se les ha superpuesto en la pública estima”.[8]

En la primera edición del *Diccionario*, el abstractismo es casi un estilo lineal, en la segunda, un conjunto de tendencias que dan lugar a un mapa. En 1956 lo abstracto no está tan lejos de lo biológico como en 1949, en su práctica hay un peso claro de la tradición, aparece la palabra “textura”, se explica lo abstracto como un desarrollo de lo figurativo. Todo esto parece, desde el punto de vista de la conformación de una poética, más importante que la incorporación de los artistas abstractos americanos en la segunda edición, en la que Cirlot incluyó el término “tachismo”, que complementa el de “abstractismo” y que, junto a él, conforma una mirada de época a la abstracción española.

Los tres últimos escritos giran en torno al Primer Congreso de Arte Abstracto de Santander de 1953, que marca la transición teórica de la abstracción clásica al informalismo y que supuso “el reconocimiento oficial del arte abstracto”.[9] El texto del poderoso José Camón Aznar recoge un resumen de su provocadora intervención en el curso.[10] A contrapelo, Camón niega que la abstracción sea moderna o espiritual, no encuentra “un rayo de alma” en unas propuestas incapaces de evolucionar.

El texto de Luis Felipe Vivanco señala la plataforma teórica más potente de apropiación del arte abstracto por el estado, la que muestra su esencia religiosa. Representa uno de los hábitos más importantes de la España de posguerra, la nacionalcatolización de la cultura.Vivanco, más que otros, encarna la estrategia de conversión de la cultura en propaganda que se practicó de manera insistente y sistemática desde la revista *Escorial*.
Si la abstracción representa la intelectualización de la mirada, la apariencia abstracta procede del “fondo mismo del espíritu” del artista. El arte abstracto es espiritualista porque es antinaturalista y porque afirma “las posibilidades de espíritu de cada forma creada en sí misma”.

El segundo pilar de la legitimación del arte abstracto, el de la españolización, asoma en el extraño libro que escribió Antonio Aróstegui a su vuelta del Congreso de Santander. Hay alguna constancia de que Manuel Rivera leyó el libro con gran interés. Aróstegui añade otra condición al arte abstracto, la de hispánica. La publicación es "una fundamentación teórica del arte abstracto sobre la base de una filosofía existencialista-cristiana, incorporando al abstractismo una constante de la cultura hispánica: su realismo".[11] Todo un programa teórico que, al fin, tendría el efecto práctico de dejar al arte académico sin presupuestos teóricos, porque si esa era la última estación del realismo y aceptaba su condición de constante histórica, ¿qué le quedaba al arte figurativo?

En el campo cerrado que fue la cultura artística de la primera década del franquismo, la pintura abstracta aparece como un signo de modernidad que se sitúa, aparentemente, al margen de las ideologías aunque dentro de los límites de una escena artística que rechazará el surrealismo y los realismos políticos.

8. Juan Eduardo Cirlot, "Carta de París", en Índice de Artes y Letras, n.º 24 (diciembre 1949), citado en José Carlso Mainer, "En libertad vigilada. Las letras española de 1950, de la autarquía a la ruptura", en Chus Tudelilla y José Carlos Mainer, *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1998).

9. Juan Barcino, "La decena de arte abstracto de Santander", *La Vanguardia Española* (18 de agosto de 1953).

10. José Camón Aznar, "El cubismo como abstracción", en Ricardo Gullón (ed.) *El arte abstracto y sus problemas* (Madrid: Eds. De Cultura Hispánica, 1956).

11. Antonio Aróstegui, *El arte abstracto* (Granada: CAM, 1954).

Juan Teixidor

"Una polémica artística entre figurativos y abstractos"
Destino, n.º 581, 25 de octubre de 1948, 15-16

El lector que haya seguido atentamente los comentarios artísticos que se han publicado en estas páginas en las últimas semanas, tiene derecho a hacer un gesto de perplejidad.
Su situación es la del aficionado que no sabe a qué atenerse frente a solicitudes opuestas y contradictorias. Entre dos polos opuestos que pueden sintetizarse en los dos artículos "Arte imitativo y arte de creación"[1] y "Los interrogantes del arte moderno"[2], firmados, respectivamente, por Sebastián Gasch y Juan Cortés, casi no queda tabla donde agarrarse. Gasch se muestra entusiasta de lo que califica de arte de creación, que en este caso equivale a la pintura abstracta de raíces cubistas que privan actualmente en París. En consecuencia, rehúsa violentamente todo arte de tipo imitativo, vuelve a calificar de disolvente el impresionismo y considera que la organización del cuadro debe ser el factor dominante en él. En su defensa del cubismo rechaza tanto el academicismo, como el realismo y el surrealismo. Juan Cortés, en cambio, no comparte en modo alguno este entusiasmo. Aunque abominando también del pastiche, considera que el arte moderno se ha perdido en un exceso de lucubraciones. "El cuadrante se descompone en puro galimatías" —escribe—. Aunque admita la honradez de ciertas desazones en inquietudes, las considera nefastas, llenas de truculencias innecesarias. Con toda intención saca a cuenta el nombre de Bougereau para afirmar que en el día de mañana el arte actual tendrá únicamente un interés de curiosidad histórica. Por su evocación nostálgica de otras épocas se advierte que considera equivocados los esfuerzos plásticos de la nuestra.

He aquí el primer paso para una polémica que, en distintas formas, viene planteándose desde hace muchísimos años en todos los países. Impresionistas o cubistas abstractos o surrealistas, los caminos del arte moderno van divergiendo. Indiscutiblemente, el arte de nuestro siglo parece carecer de unidad. Corroído por toda clase de especulaciones, vive su frenesí polémico y apologético. Y cuando el temporal arrecia sólo se admiten las actitudes cerradas. Pintores y críticos tienen que engancharse al carro que mejor les satisface y desde aquel momento cualquier juicio viene mediatizado por las exigencias del dogma aceptado. La actitud ideológica fuerza la visión plástica. Y la libertad se rompe en mil pequeñas libertades que gritan a coro su vigencia, de la misma manera que el poliedro general del arte se rompe en mil facetas dispares.

No somos partidarios de un eclecticismo cómodo y bien pensante. Pero precisamente por no querer ser víctimas de un espejismo puramente histórico nos vemos obligados a defender una actitud que sólo aparentemente es ecléctica. Trátase de prescindir de las inclinaciones o necesidades inmediatas que pueden obligar a un pintor a adscribirse a una tendencia determinada, y es preciso acudir a la obra, a la obra misma, sin ideologías intermediarias, como un objeto en sí, histórico tan sólo porque ha sido elaborado en una fecha determinada, pero ya con aquella vida aparte y trascendental que tienen las obras de siglos atrás. Entonces se produce el curioso fenómeno de que muchas oposiciones se disuelven, de que el no y el sí absolutos no tienen sentido porque sólo cuenta la partícula de verdad que pudo atesorar una obra cualquiera. Incluso la época empieza a tener una sorprendente unidad y la polémica es sólo un vago rumor sin importancia. Quiero decir que el hecho de defender a Monet a base de atacar a Picasso, o al revés, se convierte en absurdo.
En realidad, lo que pasa es que nos interesan profundamente, entrañablemente, Monet y Picasso. Este último, para realizar su obra quizá tuvo la necesidad casi biológica de atacar los principios que informan la de Monet. Pero esto es sólo una actitud práctica, una exigencia histórica; no afecta a "la calidad de ambas".
Sólo nosotros, en la ceguera polémica, podemos imaginar que el impresionismo es disolvente o el cubismo una extravagancia.
En realidad, Monet y Picasso son facetas de esta cosa ideal, siempre incompleta por humana, que pretende realizar el arte.
Si Monet sacrificaba los valores constructivos para alcanzar otros más indeterminados de atmósfera y materia, en Picasso, agudizando los primeros, se echan de menos los segundos. Lo que se llama razón no la tiene ninguno o la tienen todos.

Ya bien sé que esto parece el eclecticismo puro, un acomodamiento total a las circunstancias. Pero antes de emitir este fallo conviene advertir que en el juicio del arte de épocas ya alejadas no hacemos otra cosa que aplicar este criterio. A nadie se le ocurrirá polemizar entre la estatuaria griega o los mosaicos bizantinos, entre Rafael y Velázquez. Sería absurdo. Cada uno de estos nombres tiene un sentido y aporta algo concreto a la sensibilidad plástica mundial. Pueden ser opuestos ideológicamente, pero, sin embargo, sabemos que al margen de nuestras simpatías, son verdades firmes, repitámoslo, aunque incompletas por humanas. De la misma manera ciertas oposiciones actuales sólo tienen un interés ideológico; no afectan ni a los artistas ni a las obras. Hace poco, Miró calificaba a Dalí de pintor de corbatas, y Dalí podía considerar a Miró como pintor de alfombras. Todo esto es natural y lógico e incluso divertido si lo vemos a través de la pequeña anécdota de las actitudes respectivas, pero en rigor tiene un interés muy relativo, no obstante, para que un aficionado al margen pueda interesarse por Miró y pueda interesarse por Dalí. En realidad; es esto lo que pasa. En la Prensa se insulta a los del bando contrario; pero en la intimidad sólo queda un goce más profundo que no se atiene a estas contradicciones. Y sabemos de más de un cubista que se estremece frente a un Corot; como de más de un realista que admira fervorosamente a Picasso. Cuando no hay obligaciones

previas se afirma la última definitiva verdad de la pura calidad, de unos valores absolutos que están por encima de tendencias y escuelas.

Es en este sentido que protestamos del terreno absurdo en que quisiera plantearse ahora la vida artística actual. Por prejuicio ideológico no queremos frenar nuestra capacidad de admiración, no podemos reducir las posibilidades de nuestro paladar. La época es espléndida en el sentido de que ofrece una carta variadísima. Sólo por exceso de pesimismo o por deficiencia de nuestra sensibilidad podemos quejamos. Hay la vida actual y la antigua, lo que aflora entre los rastrojos de una campiña de Siria y lo que expone en una sala de París. Si merece la pena, lo amamos todo, nos interesa todo. Lo dulce y lo amargo, lo elemental y lo excesivamente condimentado. No podemos renunciar a este milagro de una vida múltiple, variada, que sólo se opone en la pequeñez del momento. Así, nosotros continuaremos defendiendo nombres y obras aparentemente opuestos, como en los museos pasamos tranquilamente de una piedra egipcia a un Watteau, de una tabla sienesa a un ídolo azteca, de un Pietro Cavallini a un Rembrandt, de un relieve asirio a un grupo de Bernini.

1. Véase *Destino,* n.º 578, 4 de septiembre de 1948, 14.
2. Véase *Destino*, n.º 579, 11 de septiembre de 1948, 16.

Juan Eduardo Cirlot

"Abstractismo"
Diccionario de los ismos, Barcelona: Argos, 1949, 11-13

El arte abstracto es aquel en el cual predominan las estructuras mecánicas, hechos sensibles y emocionantes por el procedimiento técnico. Su intención es la de captar las "fuerzas" en su mismidad, para poner de manifiesto cuánto en ellas tiene capacidad de leyes. La definición de Maurice Denis por la cual un cuadro es ante todo "una superficie plana, y colores ensamblados según cierto orden" es el punto de partida para llegar a afirmaciones tan radicales y verdaderas como la de Paul Klee (Sobre el arte moderno, Berna, 1945) de que "las formas aparienciales nada tienen que ver con el proceso creador de la pintura moderna".

La oposición en que se halla lo interior frente a lo exterior, lo concreto ante lo abstracto; el drama que se cumple entre el anhelo y el universo de lo real, son la fuente de todas las creaciones artísticas contemporáneas. Entre ellas, el abstractismo ha asumido la posición más difícil, definirse solamente por cristalizaciones geométricas, lejanas no ya de toda configuración humana, sino también de cuanto signifique biología. El arte abstracto siente horror a lo que no sea arquitectura, mensuración, constatado contraste de volúmenes, colores y líneas. Entroncado con el esquematismo general de la época, sus obras pueden clasificarse en varios grupos característicos. Uno de ellos es el que intenta traducir un orden cósmico —orden en el sentido de sistema-irradiación de fuerzas— un misterio esencial, por ese creacionismo matemático, libre, inventivo, que integra pre-formas institucionales de las cosas mediante una acumulación de masas y perfiles de colores violentos, situados con frecuencia sobre fondo negro para hacer resaltar su vigor y su ordenación mecánica. El ruso Kandinsky, Klee, Mondrian, Metzinger, y Albert Gleizes son sus representativos. Otro aspecto del movimiento es el que tiende a la expresión de la belleza intrínseca de los elementos abstractos, con un criterio predominantemente antinaturalista; el italiano Magnelli podría considerarse como la figura más importante de la tendencia. Finalmente, existen los grupos norteamericanos, más próximos al expresionismo, y los sudamericanos, mucho más alejados de todo contacto figurativo o trans-figurativo, y entregados al cultivo experimental de puras combinaciones de líneas y de masas planas y geométricas, en equilibrios variables hasta lo infinito. Del Prete, Crenovitch, Espinosa, etc., han ejecutado obras de interés en esta dirección. Uno de sus teorizadores, el escritor Juan A. Bajarlia, ha concretado las últimas raíces especulativas en que se basan los abstractistas, llegando hasta la invocación del conocido aforismo de Leonardo Da Vinci: "La pintura es una cosa mental". Bajarlia añade: "En este arte (abstracto) nada permanece en la viscosidad de la inspiración. A mayor organización mental, mayor estructuración en la composición. Y a mayor composición, mayor invención. De donde se infiere que todos aquellos postulados del Renacimiento están hallando, en nuestro siglo, las condiciones imprescindibles de invención para poder objetivarse en formas cuya riqueza sobre pasa las ya puestas por la Naturaleza".

En escultura, Souza, Brancusi y Hans Arp, son quienes más cerca de la abstracción han producido sus creaciones. Las formas ovoides de Brancusi, pese a su tal simplicidad, adquieren profunda emoción gracias la radiante pulimentado de superficies, como en la pintura de Amadée Ozenfant, un universo astral, con calidades ora celestes, ora submarinas, se desarrolla. En Arp hay, aproximándose a los movimientos elementales de la tectónica terrestre, una tensión material que en muchos de sus relieves se expresa con plácido patetismo. Hay en ellos como la angustia de algo en formación, de un como enlace y desenlace de fuerzas que se complementan o se rechazan.

El arte abstracto se constituyó oficialmente en Europa mediante la creación del Abstraction Création Art Non Figuratif. Giran en

Joan Miró
Serie *Barcelona*, 1944
Litografía I

Joan Miró
Serie *Barcelona*, 1944
Litografía II

torno de su órbita los nombres de Rodchenko, Mondrian, Van Doesburg, etc.

En sentido general, puede entenderse por arte abstracto, en contraposición al concretismo, toda aquella obra de la cual emane un sentimiento de independización frente a la cosa concreta, real, que dio motivo a la transposición a la transposición artística. Sin embargo, es conveniente reservar el uso del adjetivo "abstracto" para las creaciones en las cuales el sentimiento de independización aludido opera como perfectamente consciente, asumiendo el lugar director en el proceso de la formación de la obra.

Tampoco debe confundirse lo abstracto con lo esquemático, ni con lo rítmico. En las dos tendencias últimas, la investigación sigue a un impulso vital que se desarrolla de dentro a fuera. En el abstractismo predomina la síntesis, y la estructura de los conjuntos dirige imperiosamente el orden de los elementos participantes.

Así, las formas geométricas de las decoraciones primitivas, de los folklores, etc.; los meandros de la ornamentación oriental, que se derrama por el interior de los edificios, desde el bronce de las lámparas a la lana de las alfombras, de ningún modo pueden considerarse como formaciones abstractas sino solamente geométricas. Falta en ellas la dinámica preconcebida en un espacio cerrado, la estricta subordinación a las condiciones físicas del plano —ya que, tendiendo a desenvolverse indefinidamente, son a modo de melodías infinitas— y, en especial, carecen de la constante libertad inventiva que rige en el abstractismo. Sus dibujos siguen perteneciendo a la naturaleza vegetal-animal, mientras que en el arte abstracto se han llevado a la pureza de lo cristalino, que es lo arquitectónico, lo mental, lo numérico.

Santiago Lagunas

"El mundo y el arte abstracto"
***Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 51, marzo 1951, 416-420**

En el número del 1 de noviembre de Correo Literario, publica Miguel Fisac un sugestivo artículo con el título citado. En él se dicen cosas interesantes, que importaría tal vez señalar, y algunas otras, dilucidar. Tal es la intención de este comentario.

Fisac no ve como nuevo, sino como "exhaustivo", el arte moderno de los Picasso, Braque, Juan Gris. Lo ve como un resumen o como una quintaesenciación de toda la pintura anterior; como final agónico más o menos brillante —pero agónico— de un ciclo que termina; y aun cuando considera a salvo el brillo particular de alguno de sus artistas, señala como característico que no es suficientemente importante su aportación propia, de verdadera creación, dentro del conjunto, que es lo que, al parecer, se agota y palidece.

Todo lo cual quiere decir, sin duda, que no existe dentro de lo que llamamos arte moderno en nuestros días —sin incluir lo abstracto, y, por mejor decir, aun incluyéndolo— una sola figura realmente culminante que nos detenga en el pensar que nos hallamos efectivamente en el descenso. Y aunque sitúa fuera de este declive del arte al arte abstracto, no lo hace en cuanto al hecho concreto del arte abstracto actual, sino más bien sobre la esperanza que él concibe para sus posibilidades.

Mirando las cosas con Fisac solamente desde el punto de vista de "ascenso" o "descenso", igualmente que a Picasso, Braque y Juan Gris, alcanza a Cézanne y Van Gogh la tabla rasa. Lo positivo de tales pintores dentro del ciclo artístico al que históricamente pertenecen, sería el haber producido con su obra y su actitud una aceleración y acortamiento de la agonía comatosa en que había llegado a caer postrado el arte conocido en nuestros días. Y aunque este punto de vista no es nuevo para todo el arte de nuestro tiempo, sí que lo es en cierta manera, al excluir al arte abstracto del ciclo agonizante, que con cierta lógica, que no puede negarse, otros comentaristas incluyen en él, pues consideran al arte abstracto como una consecuencia inevitable y clara del cubismo. Y al cubismo, a su vez, como una consecuencia clara y lógica de Cézanne.

Es posible, sin embargo, que el cubismo represente un hallazgo tan trascendental dentro del campo de la pintura como el de la bóveda en el de la arquitectura, y la prueba de ello es que, a partir del cubismo, ya no puede considerarse la pintura del mismo modo que antes del cubismo, y que se siente claramente cómo, después de aquél, algo ha cambiado sin retroceso posible ya para la pintura, y se añade que el cubismo no tiene antecedentes en la anterior pintura, si no es en Cézanne.

Sobre lo dicho, el cubismo cumple muy bien con la misión que Fisac señala para el arte, como es la de irnos redescubriendo, siquiera sea parcialmente, la belleza formal que se encierra en la creación.

Verdaderamente, hoy ciega al mundo una sobrevaloración de lo racional y de lo intelectual, hipertrofiados a costa de lo espiritual, que nos devuelve una visión del hombre, de la Naturaleza y de las cosas, monstruosamente deformados, aun cuando ni siquiera tengamos conciencia clara de ellos. Hemos tomado casi sin quererlo, o queriéndolo, como digno de la Humanidad, el punto de vista de las brujas de Macbeth:

Santiago Lagunas
Proyecto del Cine Dorado (Zaragoza), 1949

Lo hermoso es feo
Y lo impuro hermoso.

También en el artículo comentado se atribuye el arranque de todo esto a la actitud deshumanizadora —que algunos creyeron y creen, humanísticamente— del hombre del Renacimiento, y venimos todos pagando las consecuencias de no decidirnos a volar más alto que por "el aire sucio y neblinoso". Se pone el dedo precisamente en la llaga cuando se dice y afirma que hay que comenzar de nuevo con humildad —si así, claro está, no se ha hecho antes—, y que hay que crear humanamente, o sea "redescubrir" ese mundo de la belleza, hecho añicos con todo lo demás, desde que en Adán pecó contra Dios la humana naturaleza. Ahora toca recoger los añicos de esa belleza conforma pueden ser desenterrados, uno a uno, para ver brillar ese reflejo de lo absoluto sobre lo humano, siquiera sea fragmentariamente; pero cuya recomposición total no se logrará por el solo concurso y esfuerzos del arte [...]

Difiero también de Fisac en considerar que en el arte como tal tenga ninguna ventaja para el futuro el considerar el tesoro de formas bellas escondidas en esos mundos maravillosos de lo mineral, de lo biológico y de lo estelar. El arte es otra maravilla para el hombre, que se nutre de su mismo ser y toma lo de fuera como pretexto. Y me pregunto: Si el arte actual no toma interés por reproducir la forma natural de un Caballo —pongamos por ejemplo—, ni tan siquiera por el caballo mismo, ¿por qué habría de interesarle la de un cristal de fenolftaleína u otra sustancia química cualquiera o mineral, o bien la de un radiolario, recién descubierto por la ciencia? Yo creo que es claro que todas las posibles riquezas del arte no se encontrarán nunca en el reino mineral, ni en el vegetal ni animal, como tampoco en el sideral. Ese es acaso el campo de búsquedas de la ciencia; pero lo que puede enriquecer o avalorar de veras al arte se encontrará siempre más bien en el interior del hombre: en su corazón y su inteligencia.

Muy claro está —como Fisac anota— que la pintura no se "entiende" —y añadimos— si previamente no se "siente". Es "sintiendo" primero como puede entenderse algo y penetrar en una pintura.

A la pintura tal vez se le saque algún jugo madrugando un poquitín por ella y llevando los ojos despiertos con sinceros deseos de admirar, y no buscando desde el primer momento ser dueños absolutos de la situación, como estamos acostumbrados a hacer en la mesa de despacho o en el casino. El tiempo ayuda porque predispone a aceptar, y, por tanto, a ver. Además, es que existe algo así como la lógica profunda de lo ilógico. Y cuando lo ilógico es de veras real, está forzando constantemente a las ideas a conformarse con ello, hasta que la nueva lógica humana amplía su base y da cabida a lo ilógico de antes, que por ser "real" ha podido más que ella.

José Camón Aznar

"La abstracción contra el espíritu"
ABC, Madrid, 16 de septiembre de 1953, 3

La vitalidad que este verano se ha manifestado tan caudalosa, de la Universidad de Santander, nos ha regalado a través del Seminario de Problemas Contemporáneos, con un cursillo de arte abstracto acompañado de una Exposición de este arte. Ya nos ocuparemos en otra ocasión de estos cuadros y esculturas, que ante los ojos desconcertados de los visitantes —tan ingenuamente adictos y deseosos de penetrar en su comprensión— se aparecían como un desfile de sombras desmeduladas, donde los triángulos, los enrejados, las paralelas y las manchas fantasmales flotaban sin consolidar ni teorías ni realidades capaces de una interpretación trasmisible. Mientras este arte aparecía esporádicamente como ensayo de taller que no trasvasaba los caprichos de un instante compatible con otras realizaciones más profundas y vivas, a veces aun dentro del mismo artista, podía solicitar nuestra atención y hasta nuestra benevolencia. E incluso justificarse como la reacción última contra un arte detenido en la costra más endurecida de una realidad que se negaba a ser sublimada por el espíritu. Pero presente ya como un grupo coherente y hasta oficialmente reconocido y halagado, tenemos que plantear desde otros supuestos críticos su estudio.

Y es el primero el de la rotunda negación de su modernidad, que es quizá el argumento más esgrimido para su defensa. Desde 1907, en que comienzan las primeras abstracciones cubistas, ya el sistema de estilización se ha reiterado sobre geometrismos y dispersiones irreales de manchas y líneas. Y en esa fecha precoz, este arte que tan intensamente revolucionó la pintura tradicional inicia un proceso que se ha de concretar en muy pocos años, por un lado, en el cubismo —cuyo ciclo creacional puede decirse que se cierra en 1914—, y por otro lado, en una serie de sistemas de abstracciones, cuyos caprichos imaginativos —casi tan distintos como artistas— han llegado con monótona reiteración hasta nuestros días. No hay en toda la historia del arte occidental un caso de permanencia de una manera artística que dure casi dos lustros sin envejecer. Y así resultan estos lienzos de nuestros abstractos de hoy tan lacios y funerales. Un arte sin juventud ni futuro, encerrado en la peor de las tiranías: en la de una imaginación limitada a balbuceos, a huidas de lo que proyecta sombra y calor, a manchas de tal timidez que no se atreven a conglomerarse en referencias al mundo vivo. Y es ésta la justificación de una intervención nuestra en el curso que tanto escándalo produjo: la de que este

arte representa la mayor traición al tiempo en que vivimos. En tanto que la literatura recoge con el existencialismo la palpitación de este presente angustiado por sus descreimientos, y la novela norteamericana insiste en los aspectos más despiadados y lacerantes de las relaciones humanas y la poesía —y bien patente está el ejemplo de los libros más recientes de nuestros poetas— vuelve a cantar las cosas humildes, cercanas y amorosas o desgarradas, este arte abstracto continúa efigiando triángulos y vagos cromatismos, formas a las que no es posible asir, porque, en el mejor de los casos, son sólo "la sombra de un sueño". Si desaparecieran todos los demás testimonios culturales, como ha sucedido en otras épocas, ¿qué concepto formaría el futuro de una civilización cuyo arte se redujera a una pálida geometría inorgánica y a unos colores despegados de toda epidermis?

Cierto que para liberarse de la pesadumbre de un realismo que se había estabilizado en las apariencias más banales, hubo necesidad de afrontar la gigantesca tarea de desrealización que supone el esquematismo de las obras de los primeros cubistas. Pero esto comenzó hace medio siglo. Es hora ya de que este esfuerzo por eliminar todo lo representativo deje de ser considerado como meta de la pintura y signo de modernidad. Otro de los planteamientos dialécticos de este arte es el de identificar abstracción y espiritualidad. Cuando la realidad es que nunca ha habido un arte de un materialismo tan inmediato, con una estética apoyada en puros, efectos sensoriales. Caen las manchas y las líneas sobre el lienzo, y suprimida como nefanda toda toda expresión, lo que allí quedan son armonías cromáticas, valores rítmicos, juegos decorativos de rayas y colores, tactos, alusiones pictóricas que aspiran a un simple deleite óptico. Ni un rayo de alma, ni una sublimación de los dramas humanos, ni una alusión a trascendencias que permitan al contemplador elevarse a planos teóricos. El cuadro termina en sí mismo. Bien entendido que esta nuestra disconformidad con el arte abstracto, que amenaza amanerarse con el peor de los amaneramientos —con el de la facilidad—, no se hace en nombre de un arte académico, sino como adhesión precisamente al arte de nuestro tiempo, que ha logrado tantas hermosuras, después de atravesar por una etapa de abstracciones ya superadas y que no puede resignarse al infantilismo que supone renunciar a todos los problemas técnicos y expresivos que permitan la revelación del hombre y de su mundo.

Luis Felipe Vivanco

"Arte abstracto y arte religioso"
***Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 46, octubre 1953, 42-55**

1
Los supuestos del arte abstracto son espiritualistas. Y lo son por partida doble. En primer lugar, de un modo negativo, como reacción antinaturalista. Pero además positivamente, como afirmación de las posibilidades de espíritu de cada forma creada en sí misma y en sus relaciones con las demás. Se trata de que cada trozo de realidad, creado plásticamente, agote dentro de sus límites un poco o un mucho de universo autónomo. Generalmente, los artistas abstractos han sido humildes ante sus propias creaciones. El espíritu, en vez de reconocer nada de fuera, ha de reconocer en esos trozos parciales una representación suficiente de su aspiración a la totalidad. La forma abstracta queda así planteada como un límite de esa facultad del espíritu humano que consiste en residir activamente en sí mismo, precisamente para alcanzar su máximo de comunicación con lo universal. Pero, según que esta residencia sea considerada como anterior o como posterior a una posible identidad de alma y mundo, tendremos dos tipos diferentes de abstractismo, de los que me ocuparé más adelante.

Sin embargo, es muy difícil que esos universos autónomos lleguen a ser plenamente universales. También es difícil que alcancen plena vigencia —es decir, plena trascendencia— de forma espiritual. Para ello es menester que a su necesidad objetiva de origen o de arranque —en el alma del creador— se añada otra necesidad de tipo objetivo, que brota de la exigencia misma de espacio y contactos íntimos de cada forma. Para el arte abstracto, las formas son siempre inmanentes, pero gracias a ello pueden adquirir sus significaciones de nuevas y auténticas vivencias humanas. Porque este arte, en sus tendencias extremas, no quiere expresar, sino significar, potenciando en la significación su apetencia de realidad absoluta.

Se parte de la vanidad del mundo, del sueño de los sentidos, de la inexistencia del tiempo. Los supuestos espirituales del arte abstracto están contenidos, de un modo suficiente, en el famoso libro de Kandinsky: *Lo espiritual en el Arte*. Desde entonces hasta la fecha, la producción de arte abstracto ha aumentado considerablemente en Europa y en América. Y las teorías sobre él también. En 1950, en su segunda Semana Internacional, la Escuela de Altamira llegó, frente al hecho del arte abstracto o absoluto —como ella ha preferido llamarlo—, a las siguientes conclusiones: 1.a) Al arte absoluto, por hallarse todavía en pleno desarrollo, no le reconocemos ningún límite; y 2.a) Para que ese desarrollo pueda verificarse totalmente, subrayamos el hecho de que el arte absoluto debe entrar en un período de selección para no ser diluido en el academismo de sus simuladores.

Eusebio Sempere
Sin título, 1949

Eusebio Sempere
Paisaje de París con casas y árboles, c. 1950

Y Alberto Sartoris, en la ponencia que presentó con el título *El arte absoluto y sus límites*, y de la que salieron precisamente las anteriores conclusiones, afirmaba, entre otras cosas: "Para comunicarle al arte absoluto la amplitud natural que todavía debe conseguir para sobrevivir a sí mismo, es decir, para preparar su evolución progresiva, nos es preciso ponerle un límite a su propia marea académica, por temor a que se agote definitivamente sin siquiera haber dado de sí cuanto pudo, sin haber alcanzado su punto culminante.

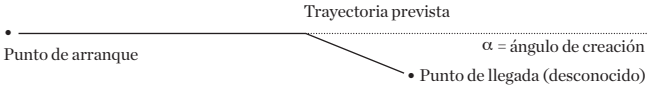
"Por consiguiente, es indispensable oponerse a los arribistas de última hora, luchar contra aquellos que sólo han aceptado el arte abstracto —sin creer realmente en él— en el momento en que se ha introducido, precipitadamente y por oportunismo, en ciertos medios oficiales.

"Abundamos en la opinión de Ricardo Gullón cuando afirma que el arte abstracto —como cualquiera otro— debe conservar su cualidad de arte minoritario para permanecer auténtico y vivo, y para no transformarse en un oportunismo más."

Claro es que Sartoris se refería a los problemas del arte abstracto en algunos ambientes de fuera de España, y más concretamente, en el italiano. Por otra parte, el que sea minoritario no es decir que deba limitar sus ambiciones espirituales, sino, al contrario, intensificarlas. Por eso, sin contradecirse, añadía en otro pasaje de su ponencia: "El arte absoluto debe... satisfacer a una esfera de civilización y no reducirse, como es el caso frecuente, al frenesí del caballete."

2

Según el pintor Baumeister, el verdadero artista es el que parte hacia lo desconocido. Pero, según Picasso, es el que lo encuentra. Sin embargo, lo desconocido de Baumeister supone que se suele buscar una cosa y encontrar otra. Entonces, en el encuentro con lo desconocido, es cuando hay verdaderamente creación o, como él la llama, ángulo de creación, es decir, desviación de la trayectoria prevista para llegar a otra parte:



Los primeros artistas abstractos han realizado una labor prodigiosa en descubrimientos. Hoy día, el arte absoluto está cimentado sobre los nombres de los que han encontrado: Kandinsky o Mondrian, Hans Arp o Miró, Brancusi o Paul Klee, Henry Moore o Bazaine, el propio Baumeister o Ferrant. No cabe entre ellos una mayor diversidad de universo. En este sentido puede decirse que el arte abstracto, en sus comienzos, presenta gran variedad y riqueza de soluciones o resultados formales.

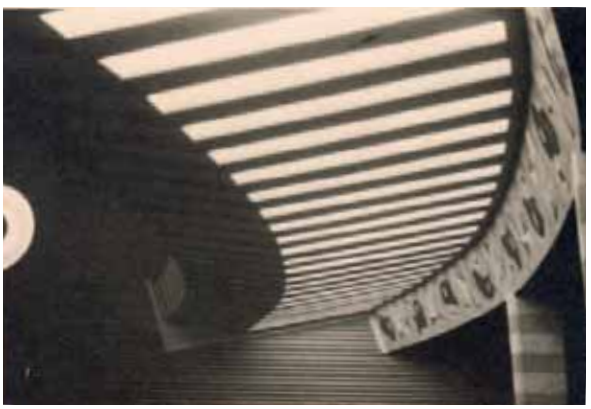
Por otra parte, arte abstracto no es sinónimo de arte intelectualista, ya que, como ha dicho también Baumeister, "la intimidad del artista es como el cañamazo del mundo, trenzado por las fuerzas naturales". Por lo tanto, el que la representación o, mejor aún, presentación abstracta sustituya a la naturalista no supone necesariamente un apartamiento de la Naturaleza ni un volverse de espaldas a ella. Más bien, como partidarios de lo elemental y del espesor del mundo, los artistas abstractos se vuelven de espaldas a la ciudad y a la civilización.
Hasta el momento del arte abstracto, toda creación plástica se ha fundado en una mirada previa sobre el mundo. Y con la palabra mirada no me refiero sólo a los ojos, sino al conjunto de sensaciones y complejos sensoriales que nos relacionan con el exterior. Ahora bien: el arte abstracto propiamente dicho suprime dicha mirada. Lo exterior empieza con la aparición o revelación de la obra. Esta consiste en ser la primera y la única exteriorización de la que parte la mirada. Por lo tanto, consiste en ser una revelación de la mirada a sí misma, sin intervención de los objetos exteriores. Este es el absoluto de forma al que tiende el arte abstracto. La forma creada es para la mirada; pero ésta, en tanto que creadora, no es anterior a dicha forma: se constituye —como mirada— en ella y con ella [...]

El artista moderno encuentra el mundo —lo mismo en su realidad natural que en su realidad humana— sin solución. Y busca la solución en lo elemental anterior a toda mirada cultural preferentemente reconocedora. Para muchos artistas no creyentes, las formas espirituales del catolicismo también pertenecen a ese hastío. Y por eso no sólo se alejan, sino se desentienden de él. Picasso y tantos otros no están lejos de la religión católica —a lo mejor están más cerca de lo que parece y de lo que ellos mismos creen—, sino desentendidos de ella.

Desde el punto de vista del arte religioso me parece importante que el pintor pinte desde dentro, es decir, si es católico, que pinte como católico. Pero ¿qué quiere decir pintar como católico sino pintar desde su manera limitada de serlo y sus actitudes fundamentales de católicos? Desgraciadamente hay muchas maneras imperfectas de ser católico. La unidad del hombre debe preceder en el artista a la unidad viviente de la forma. Pero ¿y si el hombre que no encuentra su unidad en sí mismo quiere encontrarla en la forma? En todo caso, no se le debe reprochar a un artista el que no dé más que lo que puede. Y, sobre todo, de lo que puede el arte de su época. Entre otras razones, porque lo que pueden él y el arte de su época es el imposible de los demás. En Arte, a cada época le toca solucionar sus problemas. Y sólo desde los problemas de su época puede un artista hacer también arte religioso. Se le puede pedir a un pintor que sea católico, pero no que —como pintor— sea católico del siglo XIII o del XVIII, del franciscanismo o de la Contrarreforma. Si es católico y si es pintor, que lo sea del siglo XX o del XXI. Es lo que ha intentado hacer el expresionismo, y, sobre todo, el pintor o escultor expresionista que se ha acercado a la fe cristiana o incluso a la confesionalidad católica. Y si no lo ha hecho mejor tal vez no haya sido del todo por culpa suya. ¿En qué iglesia se predica la comprensión hacia las nuevas formas de Arte que deben servir para aumentar la vitalidad misma del catolicismo? Además, hay que tener en cuenta la situación del catolicismo dentro del mundo moderno. Ni en el terreno de las ideas ni en el de las formas o el estilo ocupa una posición central, sino marginal.
Y hasta hace muy pocos años ha vivido despreocupado por los problemas del arte moderno. En un pueblecito de la costa

Antonio Saura
Fenómeno, 1953

Autor desconocido
Cine Dorado (Zaragoza), 1949



cantábrica oí hace años el sermón de un cura anciano que se metía contra los perniciosos bailes modernos: la polca, los lanceros, el vals... (éste ya como el colmo de la modernidad). Habría que ver lo que entiende por arte moderno la mayoría de los sacerdotes.

Ha sido menester que algunos sacerdotes y artistas hayan empezado a incorporar el arte moderno a la Iglesia para que ésta empiece a ocuparse seriamente de él. Antes, según las duras palabras del P. Couturier, "vivía ajena a la vida espiritual del Arte, y producía un arte que no era vital ni disponía de ninguna de las condiciones imprescindibles para serlo".

Ahora bien: aunque la misión específica de la Iglesia en este mundo no sea la de producir obras de arte, la falta de un arte religioso vivo, ¿no implica una falta de vitalidad en el cuerpo militante de la Iglesia? No echo la culpa sobre los clérigos, sino sobre los laicos. Porque aquí sí que conviene distinguir bien entre la jerarquía eclesiástica y el laicado, y las misiones propias de una y otro. A la jerarquía competen los problemas de la pureza del dogma; pero al laicado, que en cuanto a la pureza está protegido, por así decirlo, por la autoridad de la jerarquía, competen los problemas de su vitalidad, es decir, de sus nuevas posibilidades de contagio.

El arte de la época tiene sus problemas, pero la Iglesia debe tener los que le plantee ese arte. Y lo importante, además, es que este arte se los plantee. Y que se los plantee con obras, y no sólo con teorías o intenciones. Que se los plantee el expresionismo y que se los plantee Matisse y Sutherland y Bazaine. Y, desde luego, Picasso. ¡Qué gran adversario para tomarlo en serio!

La Iglesia debe meterse en todas partes, pero sobre todo en el taller del pintor o del escultor expresionista o abstracto. Necesita artistas que creen desde dentro del dogma, y nada más. Es lo que necesita con más urgencia, mucho más que científicos o filósofos. Porque éstos, además, lo mismo que escritores, ya los tiene, y algunos de primer rango. Pero artistas de primer rango tiene pocos. Tiene que conseguir más. Y ¿cómo conseguirlos si no es entre los propios artistas, visitándolos, inquietándolos, incluso incorporándolos desde fuera? ¿Qué escándalo puede haber en ello para los fieles? Pero a los que se escandalizan hay que recordarles, aunque sea vuelta del revés, la frase del Evangelio: El que no está contra Mí, está conmigo. Si un artista intenta darle forma a mi imagen o a la de uno de los míos, ya no está —al menos del todo— contra Mí, y tal vez llegue a estar conmigo.

Es importante que las nuevas tendencias del arte existan vitalmente dentro mismo de la Iglesia (con todos sus errores o posibilidades de error, que la Iglesia se encargará de corregir). Cada tendencia viva tiene que producir sus imágenes —que la mirada de los fieles tal vez no reconozcan en un primer momento— y también tiene que imponer su preferencia por un cierto tipo o repertorio de imágenes. Es lo que ha sucedido siempre. El que hoy día coexistan culturalmente las imágenes de los diferentes estilos y de las sucesivas épocas no quiere decir que todas ellas, desde sus miradas creadoras, sean compatibles entre sí. Pero la preferencia de la época surge de una manera espontánea y orgánica, sin que pueda ser previamente analizada y definida.

Antonio Aróstegui

Prólogo
El arte abstracto, Granada: Ediciones Cam, 1954

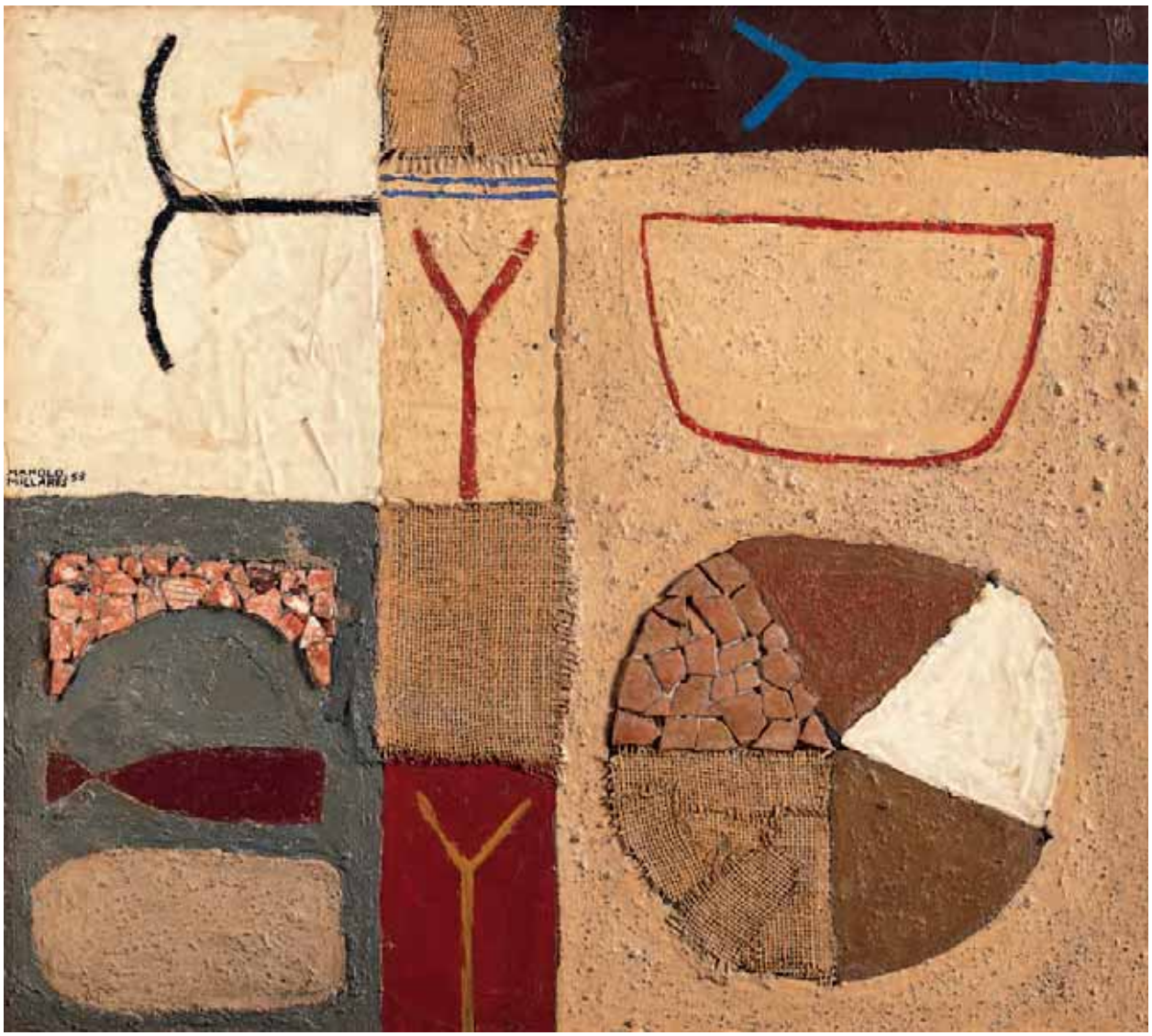
Como tantas otras cosas, también la tendencia abstracta del arte nos llega a España con retraso, con un retraso de unos cuarenta años. Sin embargo no por eso carece esta tendencia de actualidad mundial. El arte de Occidente sigue ocupado y preocupado por la concepción abstracta sin que, hasta ahora, haya podido salir de los prolegómenos movedizos y confusos con que todas las tendencias se debaten en sus orígenes. Y es que el arte abstracto, nacido en principio de la sistemática idealista, implica y complica tantos elementos, a veces dispares y opuestos, que su dilucidación requiere muchos años de experiencia; y sus teorías, muchas horas de discusión.

Después de todo un curso celebrado el pasado año en Santander, los artistas españoles que ahora se acercan a lo abstracto siguen teniendo ante sus ojos un confuso panorama de ideas, paso imprescindible para llegar a la luz. Las conversaciones sobre arte abstracto que tuvieron lugar en Santander, llegaron a Granada con sus ponencias modestamente impresas en "ciclostyl", y continuaron a través de nuevas discusiones entabladas entre un reducido grupo estudioso de las últimas tendencias artísticas. Las páginas que siguen nacieron al calor de esas discusiones, y a requerimiento de ese grupo avanzado de la cultura granadina. En ellas no encontrará el lector otra pretensión que la de ensayar una fundamentación teórica del arte abstracto sobre la base de una filosofía existencialista-cristiana, incorporando al abstractismo una constante de la cultura hispánica: su realismo. Sólo mediante este realismo, que desecha radicalmente todo idealismo solipsista, se podrá establecer nuevamente el diálogo roto por un feroz individualismo artístico.

Si este trabajo consigue arrojar alguna luz sobre la problemática abstracta, o al menos origina la aparición de nuevas teorías abstractas aunque se le opongan, habrá logrado el único fin propuesto.

Eduardo Chillida
El espíritu de los pájaros, 1952

Manuel Millares
Mosaico, 1953



15

La apropiación de la modernidad artística[1]

Miguel Cabañas Bravo

Conocido es el desenlace bélico español de 1939. Le sucedió una larga, dura y más olvidada posguerra, cuya creatividad ha recibido escasa atención, acaso atribuyéndole precipitadamente demasiado dirigismo y esterilidad. Consecuentemente, se impone analizar el afloramiento y apropiación de la modernidad que, utilizando los cauces oficiales más proclives al cambio y la sintonización con el desarrollo artístico occidental, procuró la intelectualidad y creatividad avanzadas.

Tal vía actualizadora solo pudo germinar tras superarse la etapa de registro artístico de líderes e iconografía del régimen triunfante, con sus ensayos para patentizar su ideario y valores. Ayudó el resultado de la Segunda Guerra Mundial, que posibilitó —cara al exterior— los replanteamientos y progresiva aceptación del arte avanzado, tímidamente apreciable en la exposición de arte español llevada por el régimen a Buenos Aires en 1947, que progresaba sobre las de Berlín (1942) y Lisboa (1943). Pero, propiamente, el verdadero refrendo oficial y la clara proyección interior y exterior únicamente llegó hacia el cambio de décadas.

Los textos seleccionados, consecuentemente, hacen referencia a la moderada absorción oficial de la modernidad que hubo entonces, entre adhesiones y réplicas de los artistas. Se abandonaron los anteriores conatos tendentes a configurar un "arte franquista", identificables con un academicismo de mirada historicista y acríticamente actualizador del legado del Siglo de Oro. El nuevo ministro de Educación Nacional aprovecharía un solemne evento en 1951 para aducir la necesidad política, en el fomento artístico, de huir del "indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria"; dado que, sin autonomía, la intromisión del Estado revertiría "a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política".

Cronológicamente los textos de esta antología abarcan ese tiempo bisagra de 1950 a 1952, evidenciando las nuevas orientaciones político-artísticas y los problemas transicionales del cambio de década, notoriamente visibilizados en la magna iniciativa-bisagra oficial de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, con sus adhesiones, oposiciones y polémicas. Se agrupan, como sus comentarios introductorios[2], en cuatro bloques alusivos a las situaciones y posiciones que los generaron y que ilustran cómo se fue filtrando la modernidad en el discurso oficial y el posicionamiento de los artistas.

I. Reorientación político-artística y oposiciones academicistas

Dos textos de 1950 reflejan claramente los inicios de la inédita situación originada al convocarse el citado certamen hispanoamericano, una actuación oficial tendente al cambio que provocó la reacción de los sectores inmovilistas y academicistas, temerosos de perder su situación de privilegio que les proporcionaba el proteccionismo estatal.

1. Trabajo vinculado al proyecto I+D+i: "50 Años de Arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)" (MINECO, Ref. HAR2014-53871-P).

2. Sobre sus contextos y circunstancias de aparición, pueden verse los trabajos de Miguel Cabañas Bravo: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte.* (Madrid: UCM, 1991); *La política artística del franquismo.* (Madrid: CSIC, 1996) y *Artistas contra Franco.* (México: UNAM, 1996).

Es el primero una carta del director del Instituto de Cultura Hispánica (ICH) —organismo encargado de realizar el certamen con el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores y al amparo de la llamada «política de la Hispanidad»— enviada en agosto de 1950 al representante diplomático español en La Habana; carta similar a la dirigida al resto de representantes acreditados en los países invitados. Además de la inspiración, motivos y características del proyecto, explicaba allí lo esperado de su labor diplomática, de sesgo más político-diplomático que artístico-cultural. Adicionalmente, el 12 de septiembre envió a los mismos representantes otra misiva, que contenían para su estudio los primeros estatutos del certamen, cuyo articulado preceptuaba la preferencia en la selección de "unos conceptos estéticos actuales" y, por ello, la exclusión de los artistas de juntas y jurados.

El segundo texto recoge la reacción de los artistas academicistas y privilegiados oficialmente, quienes, sabedores de esta orientación del certamen, el 25 de noviembre enviaron una carta-manifiesto al ministro de Asuntos Exteriores (Alberto Martín Artajo), firmada por el director del Museo del Prado y veintitrés artistas más. Manifestaban su descontento por la reorientación estética y la exclusión de los artistas "de toda misión rectora de la vida artística nacional", solicitando la elaboración de otras bases que les incluyeran. El escrito, además, fue acompañado por otro semejante, protestando por la "peligrosa innovación en la política artística de nuestra patria", que el mismo Fernando Álvarez de Sotomayor entregó personalmente a Franco. Como resultado, el ICH hubo de reformar algunos artículos, suprimiéndose las referencias de orientación artística e incorporando artistas (incluso firmantes) a los jurados, viéndose obligado el certamen a adoptar una postura ecléctica entre las posiciones academicistas y renovadoras.

II. Rechazo de los exiliados a la reorientación político-artística

También los artistas exiliados, considerando al certamen una maniobra del régimen para introducir fines políticos, manifestaron su oposición e incluso boicotearon la iniciativa y organizaron acciones "contrabienal". Así, el primer escrito elegido corresponde a la tardía publicación en España del manifiesto lanzado por los residentes en París, encabezado por Pablo Picasso, Baltasar Lobo, Arturo Serrano-Plaja y Antonio Aparicio, originalmente aparecido en Caracas en septiembre de 1951. Advertía del avieso propósito de la cita, oculto y elusivo, planteando celebrar en París y las grandes capitales americanas, paralelamente, exposiciones de réplica —llamadas en España "contrabienal"—, complementadas con otras actividades culturales. Propuesta que arraigó, tras desiguales realidades, en varias capitales.[3]

Esta última "contrabienal" también estuvo precedida de numerosos artículos y manifiestos expresando la solidaridad de los artistas residentes en México; como muestra la "Declaración" reproducida, firmada el 13 de octubre, en la Casa de España republicana, por dieciocho artistas españoles.

III. Nuevos discursos de la política artística oficial

El certamen también dejó reflejada la reorientación de la política artística en discursos y textos, como en el caso del director general de Bellas Artes, Antonio Gállego Burín; el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez; o el secretario general del ICH, Manuel Fraga Iribarne, cuya institución organizó el evento. El apoyo de Asuntos Exteriores y la "política de la hispanidad" fueron esenciales para realizarlo y proyectarlo exteriormente como imagen de aperturismo; pero también se buscó obtener repercusión interior remarcando que se emprendía una nueva política artística.

Así, con ocasión de la solemne inauguración de la Bienal, el retórico texto de Gállego Burín exaltó las posibilidades artísticas que abría la internacionalización, planteando la necesidad de repensar el futuro. El reproducidísimo discurso inaugural del ministro evidenció el abandono oficial del proteccionismo academicista y su moderada apuesta aperturista hacia el arte avanzado. Mientras, la reflexión final de Fraga en 1952, ya clausurado el certamen —tras sus sonados avatares y polémicas en Madrid— y abierta su antológica en Barcelona —cerrada el 27 de abril—, planteó el cambio de política artística como necesidad social y llamada responsable, abierta y sin exclusiones.

IV. Desafío entre artistas academicistas y renovadores

Desde sus orígenes, artistas academicistas y renovadores hallaron en la Bienal un campo de batalla, desarrollando agrias y trascendentes polémicas públicas. Vivo reflejo es el "manifiesto" aparecido en *Arriba* el 14 de noviembre, con el cual, reconocidos artistas partidarios del cambio y la renovación, replicaban a los ataques del sector academicista, iniciados una semana antes con una famosa carta-abierta del director del Prado. Publicada en *Madrid,* tachaba de locos e irresponsables a los artistas renovadores, y convirtió al diario en principal portavoz de las acusaciones y argumentaciones academicistas (publicando posteriormente el día 9 de noviembre el anónimo "La revancha de los *chibiris*" y el 10 otro artículo de Moisés de Huerta, Fructuoso Orduna, Ramón Matéu y Enrique Pérez Comendador, que atacaban al sector renovador incluso con la descalificación política). Todos los diarios participaron en la polémica, unos procurando neutralidad (*Abc, Ya*, etc.), otros (*Arriba*, *El Alcázar, Informaciones*, *Pueblo*, etc.*)* posicionándose con los renovadores y frente a la "contraofensiva roja" que argüía *Madrid*.

Ampliamente firmado y apoyado, el escrito que publicó *Arriba* con grandes titulares, intentaba aclarar que, en aquella España, se podía ser patriota y, simultáneamente, apostar por la renovación artística. Finalmente, tras las polémicas, el poderío academicista quedaría opacado.

3. Como Caracas, que la inauguró en el Ateneo el 12 de octubre con una "Semana cultural"; París, el 30 de noviembre en la Galerie Henri Tronche, incluyendo entre sus cuarenta participantes a Picasso, también autor del cartel y cubierta del catálogo, y México, el 12 de febrero en el Pabellón la Flor del Bosque de Chapultepec, reuniendo a 63 artistas mexicanos y 28 españoles.

Carta de Alfredo Sánchez Bella (director del Instituto de Cultura Hispánica) a Germán Baraibar y Usandizaga (cónsul general de España en La Habana) sobre el proyecto de celebrar una Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid Madrid, 14 de agosto de 1950 *

Mi querido amigo:

Como ampliación de mi carta anterior en la que le hablaba de la proyectada Bienal de Arte Hispanoamericano, paso a comunicarle lo siguiente:

El año 1951, aniversario del nacimiento de la reina Isabel la Católica, queremos sea también el escogido para las celebraciones, en Madrid, de ese magno certamen de arte hispanoamericano.

La alta función docente e informadora que en su marco europeo realiza la Bienal de Arte que en los años pares se celebra en Venecia, estimamos pudiera ser emulada y aún acrecentada por una magna reunión de las artes hispanoamericanas, en Madrid.

Precisamente es en la pintura y en la escultura donde Hispanoamérica ha dado frutos más logrados, y una expresión más original de su vida y de su manera de pensar. Si las aportaciones de las más ilustres figuras de cada pueblo se consiguen ver reunidas en un sólo pueblo, entonces podrá comprobar el mundo hasta qué punto es pujante y brillante la afirmación artística Hispanoamericana. Todo ello es lo que motiva al Instituto de Cultura Hispánica para preparar la primera Bienal de Arte Hispanoamericano, cuya inauguración tendrá lugar en Madrid el primero de abril del año próximo. Como, con todos los detalles, se especifica en el reglamento que se mandará seguidamente, en la exposición se admitirán los trabajos de pintura, escultura, arquitectura-urbanismo y dibujo-grabado. Acaso coincidiendo con la exposición que estará abierta durante cuatro meses, se celebren en Barcelona y Valencia, y aún en el mismo Madrid, festivales de música, de poesía, de folklore y otras actividades varias.

También es posible que una selección de los cien mejores cuadros que concurran a esta Bienal de Arte Hispanoamericano sean, posteriormente, trasladados a Sevilla para que tomen parte en un certamen internacional que allí prepara para el otoño la Dirección General de Relaciones Culturales.

La extraordinaria amplitud de nuestro proyecto, que abarca la totalidad de las naciones hispanoamericanas, más la participación de los Estados Unidos, Portugal y Brasil, en calidad de invitados oficiales de honor, nos impone la necesidad de seleccionar el material que envíe cada país. Para ello debiera constituirse en cada nación una comisión que, integrada por el Director General de Bellas Artes u organismo más afín, el Director de Arte Moderno o entidad equivalente, el Director del Instituto Cultural Hispánico, o persona en quien delegue, y una personalidad elegida por el Embajador de España entre las de más destacadas actividades hispanistas y más brillante prestigio intelectual, se encargue de anunciar esta convocatoria española y recabe la tarea de seleccionar entre la producción del país aquellos candidatos y aquellas obras que estimen más dignas de ser expuestas en Madrid.

La cuantía y abundancia de los premios estimamos habrá de estimular y animar a los artistas para concurrir con sus obras más brillantes. Esta comisión deberá no ya sólo seleccionar las obras, celebrando incluso una exposición de carácter nacional, sino también recabar de su gobierno los necesarios apoyos económicos para el encuadramiento y embalaje de todo cuanto se piense remitir a Madrid, y el pago de su transporte.

Algunos de sus miembros debería recabarse fueran nombrados por el propio gobierno, comisarios generales o delegados suyos, ante la comisión organizadora de Madrid.

Esperando habrá de poner el mayor entusiasmo e interés en el desarrollo de este importantísimo cometido, al que es necesario imprimirle, por lo avanzado de las fechas y la multiplicidad de tareas a desarrollar, la mayor urgencia, queda a la espera de sus noticias y se reitera de Vd. afmo. Amigo

Alfredo Sánchez Bella.

* En el Archivo General de la Administración (AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 5379).

Carta-manifiesto de los artistas academicistas españoles dirigida a Alberto Martín-Artajo (ministro de Asuntos Exteriores) Madrid 25 de noviembre de 1950 [4]

EXCMO. SR.

Los artistas abajo firmantes que creen representar a la inmensa mayoría de los artistas españoles, han manifestado su **descontento**, unidos por una idea común, ante al carácter de las bases para una *Exposición Bienal Ibero-Americana* redactadas y publicadas por el Instituto de Cultura Hispánica. Exactamente por ser la idea oportuna y por tener un gran alcance político dado su carácter oficial sentando, además, las bases y síntomas de una orientación en nuestra vida artística nacional, es por lo que ello se enjuicia con toda la importancia necesaria.

Paladinamente se declara por el Estado a través de un organismo competente la **preferencia de ciertas tendencias**: es decir, se pone éste al servicio de una limitación en materia tan delicada como la creación artística. Tal ha sido el espíritu de la convocatoria aunque se quiera entibiar, rectificando, su radicalismo que ha llegado incluso a excluir a los artistas de toda misión rectora en la vida artística nacional con un paso de consecuencias insospechadas.

Esta representación de la mayoría de los artistas entre los cuales (los subrayamos bién) hay tendencias y edades bien diferentes, tiene que declarar:

Primero. - Que no se opone ni personalmente ni como grupo a que se dé toda la amplitud e importancia a tendencias y conceptos avanzados si su calidad les hace merecedores de ello ni más ni menos que se ha hecho, como es notorio, en todas las Exposiciones Nacionales e Internacionales celebradas por el Estado.
Segundo. - Que **se oponen**, más aún si se quiere aplastar la intolerancia —caso que existiese— con otra de grupo y **camarilla** parapetada en la solvencia y posibilidades de lo oficial, abogando en cambio por un arte libre, (exista o nó) capaz de crear sin hacerlo al dictado del Diario Oficial.
Tercero. - Porque consideramos errado copiar en nuestro país —con la agravante de declararlo lo que acarrearía, por otra parte, **la desorientación de nuestra juventud** y de lo indomable de nuestro temperamento gran esperanza del arte español— ese carácter de intolerancia con un criterio provinciano siendo así que si bien es cierto que españoles han sido los artistas que han puesto en circulación las tendencias más avanzadas, también puede serlo que sea precisamente el arte español, el llamado a encauzar la situación dramática —callejón sin salida— del arte contemporáneo.
Cuarto.- Que no puede alegarse la inoportunidad de estos juicios en nombre de una iniciativa que favorece económicamente a los artistas porque, existiendo **un solo premio por sección**, mal puede ampararse a un grupo o a la totalidad de los mismos que habrá fatalmente que resignarse al papel de comparsas.

Si en el ánimo oficial (de cuya buena fé no dudamos) está el rectificar amparando a todos los artistas españoles y dejando limitaciones y sectarismos, nada más lógico que **establecer las bases de un Reglamento elaboradas** por elementos tan heterogéneos como solventes *bajo la dirección estatal*. Por lo cual y considerando lo antes dicho, proponemos *una Comisión para* la redacción de las referidas bases constituidas por las personalidades siguientes:

El Director del Instituto de Cultura Hispánica.
El Director General de Bellas Artes.
El Director del Museo Nacional de Arte Moderno.
El Director del Museo del Prado.
Tres pintores, dos escultores, un arquitecto y un crítico nombrados por el Instituto de Cultura Hispánica.
Tres pintores, dos escultores, un arquitecto y un critico nombrado por la Dirección General de Bellas Artes a base de propuestas emitidas por la real Academia de Bellas Artes; por el Claustro de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y por acuerdo de los firmantes del presente documento.

Esta Comisión quedaría encargada, además, de la elaboración del Reglamento para la Exposición Bienal de Arte Ibero-Americano.

Madrid 25 de Noviembre de 1950

-Fernando A. de Sotomayor [rubricado] -Aniceto Marinas [rubricado] -Manuel Benedito [rubricado] -M. Santa María [rubricado] -José Aguiar [rubricado] -E. Pérez Comendador [rubricado] -Federico Marés [rubricado) -Carlos Saénz de Tejada [rubricado] -[Firma ilegible] -Julio Moisés [rubricado] -Eugenio Hermoso [rubricado] -Valentín de Zubiaurre [rubricado] -Moisés de Huerta [rubricado] -José Capuz [rubricado] -Juan Adsuara [rubricado] -Jacinto Higueras [rubricado] -F. Orduna [rubricado] -Julio Prieto Nespereira [rubricado] -Manuel Losada [rubricado] -Agustín Segura [rubricado] -Gregorio Toledo [rubricado] -Rafael Pellicer [rubricado] -Joaquín Valverde [rubricado] -Soria Aedo [rubricado]

[Al pie:] EXCMO. SR. MINISTRO DE ASUNTOS EXTERIORES.

4. El documento original, en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE, Leg. R-4263, Exp. 22), aparece subrayado en lápices azul [aquí en cursiva] y rojo [aquí en negrita] y se ha respetado su redacción y ortografía. Además, existe una copia mecanografiada de este original en AMAE, Leg. R-4210, Exp. 5. Por otro lado conviene señalar que estos mismos artistas dirigieron en la misma fecha otra carta paralela, en términos muy similares, a El Caudillo.

Baltasar Lobo
Mujer con calavera, 1942

Pablo Picasso et al.

"Este es el manifiesto de Picasso. Propone una contrabienal... en París"
***Correo Literario*, n.os 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951, 1 y 8** [5]

El Gobierno franquista, sin duda deseoso de ganar formalmente el prestigio que fundamentalmente pierde cada día, dentro y fuera de España, ha decidido iniciar el 12 de octubre de este año una Exposición Bienal de Arte. Por medio de "el Instituto de Cultura Hispánica [...], y para asociarse con el mayor esplendor posible a los solemnes actos conmemorativos del centenario de los Reyes Católicos y de Colón [...], crea la Exposición Hispanoamericana de Arte".

La elección de la fecha —el llamado Día de la Raza— y el motivo invocado de rendir homenaje a la memoria de los Reyes Católicos y de Colón da pretexto al dicho Instituto para invitar a todos los artistas de habla española más a los de Brasil, Estados Unidos y Portugal, a los cuales "considera invitados de honor, con los mismos derechos de los demás participantes".

Teniendo en cuenta la situación del régimen franquista, el propósito de tal "actividad" del Instituto de Cultura Hispánica parece evidente; por una parte, y para contrapesar "idealmente" la espantosa miseria que en la actualidad sufre el pueblo español, intentar oponer a tal realidad de miseria la fanfarronada "imperial". De otra parte, una intención, también evidente, de "atraer" a los artistas de habla española y de darse pretexto para acercarse "culturalmente" a los Estados Unidos.

Convencidos de ello, creemos que la tradición española, y con más razón el conjunto de tradiciones hispanoamericanas, no pueden ser invocadas por quienes niegan el sentido mismo de la tradición al querer que ésta no sea tal —tradición, pasado— y sí, en cambio, que sea no sólo presente, sino amplia, para que, con vuelo de grandeza pasada, envuelva la tristísima y verdadera actualidad que padece el pueblo español.

Por eso, sensibles al verdadero sentido de la tradición española, al sentido popular de la tradición, que alcanza su plena significación y universalidad con el descubrimiento de América, creemos que tal celebración, para ser adecuada, ha de ser iniciativa de los españoles que de veras se sienten unidos, en el presente y para el futuro (no sólo con el pasado), al destino del pueblo español y de los pueblos americanos, el cual no puede ser sino un destino de libertad fraternal.

Por tal motivo, no sólo consideramos como un deber el manifestar nuestra oposición a tal escarnio como supone "celebrar" las pasadas glorias españolas en un momento en que toda España muere de hambre, sino que también queremos subrayar afirmativamente la honda significación que tiene para nosotros el momento histórico aludido.

Para intentar dar realidad a ambos propósitos nos dirigimos a vosotros. Sin suponer que hayamos acertado en todo, abiertos a toda sugerencia, tras algún cambio de impresiones, los artistas y escritores españoles reunidos en París hemos creído necesario, en tanto que artistas y escritores exclusivamente, fijar nuestra actitud frente a tal Exposición y a los no declarados propósitos que encierra.

En consecuencia nos hemos impuesto una doble tarea, que en líneas generales podríamos resumir diciendo que intentamos manifestar de algún modo nuestra oposición al proyecto del Instituto de Cultura Hispánica. Lo cual, en la práctica, supone, en primer término, advertir a los artistas de los diferentes países de América acerca del verdadero contenido de tal invitación, el cual no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo. En un día, tal vez no lejano, España, con su verdadera faz —no con el antifaz tradicionalista—, se enorgullecerá al recibir a dichos artistas. Pero hoy, cuando el pueblo español manifiesta espléndida y enérgicamente su total oposición al régimen franquista, ninguna consideración puede anular esta realidad: acudir a España, aceptar tal invitación oficial es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo. Ningún motivo de orden personal puede prevalecer ante tal realidad. Mas como no queremos limitar nuestro propósito a sólo una actividad negativa, creemos que importa mucho que haya una iniciativa española, precisamente española, que se proponga subrayar la hondísima significación que para España y América principalmente tiene la fecha del 12 de octubre.

Con tal criterio nos proponemos y os proponemos emprender en común una celebración de tal fecha; celebración que para evitar imposibilidades de cualquier orden, tanto en Francia como en los diferentes países de América, habría de tener una significación estrictamente artística, y cuya estructuración, en principio, podría ser la siguiente:

Celebrar en París una exposición de artes plásticas de carácter hispanoamericano exclusivamente, en la que podrían participar el grupo de pintores y escultores residentes en París, más los artistas americanos que se encuentren en esta capital.

Celebrar exposiciones análogas en algunas de las capitales de América (Buenos Aires, Méjico, Río de Janeiro, por ejemplo), contando con los artistas de los países respectivos a dichas capitales, más los españoles refugiados en los mismos.

Tanto en París como en los diversos países americanos subrayar, mediante otras manifestaciones artísticas (conciertos, lecturas, exposiciones del libro, etcétera), la intención afirmativa de las mismas.

Invitar a los artistas americanos a enviar sus obras a alguna de las diversas exposiciones que podríamos llamar centrales; y cuando por diferentes razones, en alguno de dichos países no fuera posible organizar tal envío, realizar exposiciones locales, pero de acuerdo y simultáneas con aquéllas que hemos llamado centrales.

Finalmente, para la realización de tales proyectos creemos que importa: subrayar el carácter español y libre de la iniciativa; recabar la colaboración de personalidades, tanto españolas como americanas, de autoridad moral, no sólo capaz de jerarquizar nuestro propósito, sino también de canalizar la oposición de otros artistas y escritores americanos.

Firman:
Picasso; y por el Comité Organizador: Baltasar Lobo, Arturo Serrano Plaja y Antonio Aparicio.

He aquí el famoso manifiesto que iba a pulverizar la Bienal. Como sus autores y firmantes se han quejado, según parece, de la escasa difusión que ha logrado por sus propios medios, nosotros nos prestamos muy gustosamente a publicar sin quitar ni poner como —aunque bien lo necesita el pobre—, y sin añadir por nuestra parte palabra alguna. Cuando se escribe así, las propias palabras dictan su justo comentario. Lean, pues, y comenten. Pero bajito, por favor. No se indignen. La cosa no merece la pena.

5. El documento fue originalmente publicado en el diario *El Nacional*, de Caracas, el 6 de septiembre de 1951. Se reproduce aquí la versión íntegra que dio a conocer la revista *Correo Literario*, de Madrid, añadiendo unos irónicos comentarios finales.

Varios artistas

"Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México"
Nuestro Tiempo. Revista Española de Cultura, año III, n.º 3, Ciudad de México, 1 de noviembre de 1951, 80

El gobierno franquista, a través del *Instituto de Cultura Hisp*ánica, ha convocado a los artistas españoles e hispanoamericanos a que participen en una llamada Primera Exposición Bienal Hispanoamericana, tomando como pretexto la conmemoración del Centenario de los Reyes Católicos y de Colón.

Los pintores españoles en el destierro vemos con profunda satisfacción la repulsa general que ha merecido la fanfarronada *imperial*, al querer asociar a su régimen de terror y de traición la conciencia más pura del arte hispanoamericano, que comparte el amor a la libertad e independencia de sus pueblos.

Nosotros, los pintores españoles republicanos, condenamos enérgicamente esta farsa, con la que el régimen franquista pretende ganar un prestigio que ha perdido, dentro y fuera de España.

No podemos nosotros, como españoles que tenemos clara conciencia de que las más elevadas expresiones de nuestro arte tienen su raíz en el pueblo, asociarnos a una manifestación de un régimen que tras condenar a la más espantosa miseria y opresión a nuestro pueblo, vende hoy la soberanía e independencia de nuestra patria.

Con esa exposición, el franquismo pretende encontrar una salida, en el terreno cultural, a la asfixia en que se encuentra por la lucha de nuestro pueblo y la condena de la opinión mundial.

Nosotros, como pintores y como españoles, al expresar nuestra rotunda oposición a esa farsa del Instituto de Cultura Hispánica, expresamos así la fidelidad a nuestro pueblo.

Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, José Renau, José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, José Bardasano, Elvira Gascón, Gabriel García Maroto, Ceferino Palencia, Ernesto Guasp, José García Narezo, Manuela Ballester, Germán Horacio, María Luisa Martín, Juan Renau, Vicente Rojo, Augusto Fernández y Juana Francisca de Bardasano.

Antonio Gállego y Burín

"La I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano"
ABC, Madrid, 12 de octubre de 1951

Coincidiendo con la gloriosa conmemoración del Descubrimiento de América, hoy se abre el primer Certamen Bienal de Arte Hispanoamericano. A él dedica ABC su Suplemento gráfico y literario del próximo domingo. Hemos solicitado del ilustre catedrático de Historia del Arte y decano de la Universidad de Granada, hoy director general de Bellas Artes, D. Antonio Gállego y Burín, su opinión acerca de este acontecimiento, y he aquí lo que nos escribe:

Hoy, 12 de octubre, fiesta de la Hispanidad de este año de centenario de los Reyes Católicos, abre sus puertas la primera Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano.

Pocos actos de mayor trascendencia espiritual que éste habrán de celebrarse en la actual conmemoración centenaria de la hechura de España y de la ampliación del mundo logrado por manos españolas. Porque esta Exposición significa que la unidad del espíritu iniciada hace cinco siglos y forjada tras ellos con nuestra sangre y nuestra fe sigue viva y actuante en la hermandad de hoy con España e Hispanoamérica, y significa también que no hay idioma más eficaz y fecundo que el del Arte para un cordial diálogo entre los pueblos.

Y esta Exposición de hoy, en la que, por vez primera, van a presentarse juntas ante el mundo las creaciones de estos espíritus fraternos que cantara Rubén, hijos de una misma raza y una misma creencia, señala rumbos nuevos a la acción artística del Estado, que no debe olvidar cuánto importa al Arte pisar todas las tierras y respirar todos los aires si no quiera asfixiarse.

Durante mucho tiempo, España ha estado —voluntariamente unas veces y forzadamente otras—aislada del mundo. Y hoy, que éste vuelve a nosotros sus ojos, con mirada curiosa y asombrada, teñida en muchos de contradicción, no debemos olvidar que, junto a las lecciones de política, podemos dar otras del más alto valor universal y humano.

Precisamente en estos días nos llegan de Italia, de Inglaterra, de Suiza y de Finlandia requerimientos para establecer un intercambio artístico de lo viejo y lo nuevo. Ante estas demandas, España debe meditar sobre la conveniencia de emprender una activa y renovadora acción de su política artística. Hacer acto de presencia ante el mundo y atraer el mundo artístico hacia ella, que nada habrá para el espíritu más fecundo que este renovado diálogo. Del iniciado con esta primera Exposición Bienal Hispanoamericana pueden salir bienes no calculados. Que ella nos sirva de enseñanza para emprender otras tareas; animados del mismo espíritu, anchamente abierto a todas las tendencias y a todas las ilusiones.

Joaquín Ruiz-Giménez

"Arte y Política: relaciones entre Arte y Estado"
Correo Literario, n.º 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951, 1 [6]

La Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte constituye la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la Reina Isabel, en el año de su Centenario. No es inmerecida esta ofrenda, porque en la "divina manera de gobernar" de la Reina se encuentra el módulo perfecto al que se deben ajustar las relaciones entre el quehacer artístico y el quehacer político. Cabría considerar estas relaciones en varios sentidos. La Reina Isabel, en primer lugar, organizó un inteligente mecenazgo al arte y a los artistas, que redundó en la creación de aquel espléndido modo de construir del Renacimiento español que lleva su nombre. Pero no se limita a favorecer al Arte, desde la esfera política, sino que traspasa también a ésta de belleza. Se ideó la expresión "buen gusto". Toda la empresa creadora del Estado fué concebida con un sentido de totalidad y proporción que la equipara a una obra de arte; a una melodía o a un edificio.

RELACIONES ENTRE ARTE Y ESTADO

Y es que entre el Arte y el Estado existen, por razones permanentes y ahora también por otras circunstanciales y propias de nuestro tiempo, vinculaciones que no pueden olvidarse. La educación del sentido estético es una de las tareas más importantes de los grandes poderes educativos de la Iglesia

y del Estado. No es suficiente una formación intelectual, mediante ideas; es necesario también estimular la actividad del espíritu creador de formas, y la capacidad para comprenderlas y vibrar ante ellas. Sólo así alcanzaremos una formación integralmente humana, en la cual los tres valores fundamentales de la Verdad, el Bien y la Belleza no se presenten divorciados.

ALCANCE DE LA MISIÓN DEL ESTADO RESPECTO AL ARTE

Por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta.

Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una comprensión viva, inmediata, de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de autonomía, como expresión libre del alma individual, en la que no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo inauténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política.

Únicamente, pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándoles de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarles de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia Patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estén atentos a sus valores propios, a aquellos en los cuales deben apoyarse para producir una obra más fecunda.

Ambos peligros (el del tradicionalismo falsamente entendido como una petrificación de las formas antiguas y el falso universalismo entendido como una superficial y cómoda afiliación, a lo que el último grito impone) son dos especies en fuga de la autenticidad propia: una fuga en el tiempo, otra en el espacio. Son dos encarnaciones externamente diversas, pero idénticas en su profundidad, del pecado capital de la pereza.

LA LUCHA CONTRA EL MATERIALISMO

Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, al que llama Belloc "la gran herejía de nuestro tiempo". Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su dueño propio, al Espíritu, por este solo hecho se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana.

LA CRISIS ECONÓMICA

Especial actualidad cobra hoy el ejemplo de la Reina Isabel, como mecenas real, por estar agotado o, por lo menos, muy disminuido a consecuencia de la crisis económica mundial, el antiguo mecenazgo burgués que existió durante el siglo XIX. Al abandonarla la sociedad, el Estado tiene que recoger la ilustre función del Mecenas, en su doble aspecto completivo y estimulante; desde la educación en centros formativos adecuados, hasta el encauzamiento de las inquietudes, pasando por la compensación y estímulo de los esfuerzos mediante el otorgamiento de premios y la organización de exposiciones.

ARTE Y SERVICIO

Dentro de los marcos diseñados, la ayuda estatal al arte no puede tener un exclusivo sentido económico. Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida. Un ilustre historiador del arte español ha dicho que el mundo es para nuestros artistas el escenario donde se despliega la grave aventura de su vivir personal. Esta es, en esencia, la gran preocupación que debe orientar la política artística: hacer que el arte sea para sus servidores no una ocupación trivial o una rutina, sino una "grave aventura", un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y más noble, tanto en el orden individual como en el orden colectivo.

CONCLUSIÓN

Creemos que esta Exposición significa una importante muestra de las posibilidades que en el mundo de la creación artística tienen hoy los pueblos hispánicos. Goya, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar acogida a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados.

La Generación del 36, Señor, ansía vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza. Los jóvenes artistas que os contemplan saben bien cómo ganasteis para los españoles la batalla de lo bueno y de lo verdadero. Ellos esperan de Vos el impulso y la fe para ganar la batalla de lo bello. Entre estos tres valores no puede haber disociación; no nos podemos contentar con una Verdad fea, con una Belleza mala. Si por el Imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por los caminos del espíritu al Imperio único de la Verdad, del Bien y la Belleza.

6. Se trata del discurso inaugural de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, pronunciando ante El Caudillo por el ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz Giménez el 12 de octubre de 1951. El discurso fue muy difundido y lo reprodujeron diferentes publicaciones, como las del Instituto de Cultura Hispánica; no obstante, hemos considerado más exacta la versión citada que la que reproduce *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 26, febrero de 1952, pp. 162-165), que contiene algunos cortes en el discurso para adaptarlo mejor como artículo.

Manuel Fraga Iribarne

"Arte y política"
El Noticiero Universal, Barcelona, 1 de abril de 1952 [7]

No podemos quedarnos en el planteamiento general que exponíamos en nuestro artículo "Arte y Sociedad". Estamos en el dintel de la segunda mitad del siglo XX, ya muy encajado en sus propias tendencias. Y estamos, por qué no decirlo, ante un suceso importante: la Bienal Hispanoamericana de Arte y los múltiples problemas que ha planteado.

Ante ella se ha dicho ya casi todo, desde muy diversos puntos de vista, y con muy diversos quilates de buena fe. Con todo, la polémica ha planteado algunos temas clave, respecto de los cuales lo demás es anécdota. Y, pasada un poco la avalancha pasional, convendría revisarlos a la luz de los nuevos principios.

La época, actual, seria, en los esquemas citados, "pictórica": por algo ha habido en la Bienal tres grandes Premios de pintura, y el de arquitectura ha quedado desierto. Es una época individualista, dinámica, impresionista, ilusionista. Se ha hablado de un arte hollywoodesco; y de hecho el cine es el arte del siglo. En la Bienal de Sao Paulo, figuraba entre otras obras expuestas la proyección de una película de formas abstractas (el Jurado no supo clasificarla en ninguno de los géneros previstos, pero la admitió. La pintura de Dalí, con sus efectos de luz provocados con grandes focos eléctricos (y en el Cristo, con cristal además) contiene técnicas cinematográficas. Para algunos, este es el desenlace lógico de un arte puramente sensorial, naturalista, que de puro materialista ha llegado a desintegrar la realidad misma. El academicismo del siglo XIX desemboca en el impresionismo, que no intentó ya representar la cosa (no digamos su esencia eterna), sino el fino aspecto sensorial de la misma. Es lo mismo que Tierno Galván ha subrayado respecto al cine; que se concreta a la finitud de las experiencias (el puñetazo, el beso), al puro movimiento que desconoce los caracteres, las propiedades, las esencias. La música de "jazz", con su trepidante insensatez, sería el último símbolo de ese "carpe diem" del siglo XX.

Pero aquí termina lo que es cierto, y empieza el confusionismo. En primer lugar, porque pretende concluir de esto que se trata de una situación que el arte mismo pueda corregir, volviendo a tal o cual supuesto que se toma como clásico o tradicional. Nada más lejos de nosotros que una posición determinista; pero el arte, ya lo vimos, está en relación con unos supuestos históricos, y no puede artificialmente alterar su propio ritmo. Nada impide a un pintor actual asimilar la técnica de Juan de Juanes, o la de Tintoretto, y de pintar "como" ellos; pero el resultado no será una obra de arte, sino un "pastiche".

En segundo lugar, se pretende hacer al artista responsable de factores que, a) no dependen de él; b) cuyos impulsos él no siempre conoce o valora con exactitud. Quien juzgue el "sentido" de una obra de arte por el que le atribuye su autor, se equivocará en un noventa por ciento de casos. Ni Beethoven, ni Wagner "sabían" de dónde venía o a dónde iba la música. Un pintor como Portinari puede creer (o "hacer creer") que su pintura lleva a la revolución social; a mí me ha parecido de una ingenuidad casi gótica.

En tercer lugar, se ha querido suponer que, así como hay una "philosophia perennis", hay también un arte perpetuo, del que ciertos académicos son las vestales, que después de ciertas desviaciones de mal gusto retorna siempre. Vivanco ha tenido que recordarles que Valery distinguió ya para siempre que solo la ciencia produce un "conjunto de fórmulas que tienen siempre éxito" y que todo lo demás es literatura, es decir, arte.

En este sentido ¿por qué vamos a optar entre gótico y barroco, entre renacimiento y romanticismo, entre arte indio y arte griego? El propio Vivanco ha señalado las raíces sociológicas que determinan, precisamente en la Europa y en el siglo XIX, la pintoresca ruptura entre un arte llamado antiguo, académico o "pompier" y un arte nuevo, independiente, auténtico, revolucionario, minoritario, etc. Antes sólo había pintores o arquitectos, buenos o malos; ahora se pretende tecnificar el arte, dirigirlo y oficializarlo. Se crean Direcciones Generales y aún Ministerios de Bellas Artes, Exposiciones Nacionales, Cátedras, medallas, escalafones, Academias de Roma, Casas de Velázquez, etc. Ha faltado poco (y para algunos estamos aun a tiempo) de crear un servicio burocrático, con Jefes Superiores de Pintura, Pintores de 1a., 2a. y 3a. y Oficiales de 4a. y 5a. clase. Y si ante los peligros de petrificación y putrefacción de estas tenencias se intenta alterar un poco el juego de la estratificación adquirida, entonces resulta que se intenta hacer política totalitaria o partidista.

Pero volvamos a la cuestión. Es cierto: el arte moderno llegó a ser un desastre, como era un desastre el mundo moderno. La desintegración de las formas era la desintegración de Occidente. Esto no se puede ocultar, ni curar en falso: hay que buscar el mal en sus raíces. La recomposición de la realidad tendrá que buscarse desde abajo (y tal vez el surrealismo haya podido ser un buen cimiento en esta dimensión) y desde arriba: esto es empalmar con el mundo de los valores no estéticos, de los valores supremos. El arte importante ha sido siempre arte religioso.

De aquí la necesidad de una política artística, consciente de sus limitaciones y dificultades: política que no sea la obra de una mera dependencia controlada por uno o varios grupos de profesionales, sino la obra conjunta de cuantos con responsabilidad planean el cambio social.

7. Este artículo es continuación de "Arte y sociedad", aparecido una semana antes en el mismo diario. Ambos aparecieron luego reunidos como uno solo, bajo el único título de "Arte y sociedad", en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 29, Madrid, mayo 1952, pp. 131-139). Manuel Fraga plantea en "Arte y sociedad" (primer artículo de *El Noticiero Universal* o primera parte de *Cuadernos Hispanoamericanos*) la existencia de "relaciones íntimas, si no determinantes" entre el arte y la sociedad. Y, tras exponer las ideas de diferentes teóricos del arte que habían tratado el tema, concluye afirmando: "Parece, pues, que cualquiera que sea la dificultad para afirmar una u otra tesis, sí se puede presumir que no cabe eludir el problema y afirmar alegremente que no importa mucho el arte nuevo o viejo y sí el tema de sociedad vieja o nueva. Esto, o es ignorancia, o es mal disimulado marxismo, suponiendo que las influencias recíprocas van en una sola dirección a partir del problema electoral de la estructura económicosocial." (pp. 134-135). A partir de aquí, continúa el presente artículo.

"Réplica a un ataque. Artistas de España, combatientes en el ejército de Franco y militantes del Movimiento Nacional rechazan la burda y confusionista maniobra de los que quieren desacreditarles con torcida intención"

Arriba, Madrid, 14 de noviembre de 1951

El diario *Madrid* publica en un artículo anónimo titulado "La revancha de los chibiris", uno de los más duros ataques que jamás se hayan dirigido contra un grupo de artistas de España.

La incapacidad crítica del anónimo autor aprovecha el alegato polémico del señor Sotomayor contra el arte moderno (duro y trivial, pero, por ser suyo, interesante, y en todo caso correctamente atenido aun a la regla del juego que exige hablar de las cosas desde donde ellas están situadas, en esta ocasión desde el plano de la estética y la técnica artística) y traslada el problema al plano de las cuestiones políticas y morales, en el cual el arte sólo se inscribe cuando quiere, en función servicial y expresa, al bien y al mal —pero nunca como estilo, técnica o tendencia, sino como tema o propósito—. En cualquier escuela estética se sirve a Dios o a Satanás, y no es quizá casual que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas haya impuesto inquisitorialmente un modo de pintar obligatorio y oficial del todo idéntico al de los artistas que el diario "Madrid" considera como arquetipos de fidelidad a los valores espirituales de la tradición española, mientras ha proscrito implacablemente toda manifestación de arte análoga a la que el mismo diario califica de judaizante, masónica y comunista.

Todo cuanto "Madrid" dice —como puede verse por la lectura del texto— lo dice con referencia a las personas y no a las obras, porque se refiere a intenciones politicomorales de que las personas, y sólo las personas, son capaces, mientras elude cualquier consideración estética o técnica que pudiera referirse a las obras que cree enjuiciar.

Y es en el terreno de las personas donde nosotros, pintores, escultores o dibujantes "nuevos", afines o aquiescentes de las tendencias experimentales del arte contemporáneo, exhibimos nuestras personas cargadas; de una significación que el diario "Madrid" no negará. Militantes del Movimiento Nacional, católicos y —muchos de nosotros— ex combatientes en campo abierto frente al comunismo y todos sus aliados, somos los que afirmamos nuestro derecho a la búsqueda en el arte de expresiones formales nuevas en las que se funde, sobre nuestro acierto o nuestro fracaso, el del porvenir, alejados de una rutina degenerada e inútil que, en muchos casos, no incluye ni siquiera la ejemplaridad técnica que la justifique.

Así, persiguiendo, y no por capricho, al nuevo arte posible, creemos conjugar al destino para que siga dando a España genios universales, de mejor manera que repitiendo los modelos de cierto tipo de "maestros" a quien muchos de los cuales el mundo entero ignora y compadece.

Goya y Velázquez, creadores auténticos, se atrevieron, rompieron costumbres y persiguieron su verdad artística según la libre inclinación de su espíritu. Allí donde esté el noble impulso de perseguir la verdad estará siempre el enemigo del mundo oscuro.

Nosotros, de entre los admiradores o curiosos de ese denigrado arte nuevo, vamos sólo a recordar a José Antonio Primo de Rivera, en el ámbito de España, y a Su Santidad el Papa Pío XII, en el ámbito del universo mundo, que acaba de bendecir —en la basílica jubilar recientemente dedicada en Roma a su Santo Patrono, San Eugenio— un conjunto de obras "modernas" que dejaría estupefacto a nuestro incógnito atacante. E insistimos en destacar sobre los perseguidores del arte nuevo, y, en tal sentido, a don José Stalin, que, como es sabido, representa en el mundo al cristianismo, la tradición y la hispanofilia más acendrados. Ninguna otra de las contradicciones del escrito citado merece comentario, aunque hemos de rechazar también el alcance de la injuria a los artistas modernos hispanoamericanos que hoy reciben la entrañable hospitalidad de España. La zafiedad del encubierto articulista conspira asimismo contra el sentido tradicional e hidalgo de la hospitalidad española.

No los chibiris resentidos y en regreso, sino los hombres de Franco, de España y de Cristo más irrecusables, somos los que han mantenido en España la posición del "arte nuevo", a sabiendas de no incurrir por esto en ninguna deslealtad con nuestras más íntimas convicciones, sirviendo únicamente la ambición profesional de unas nuevas experiencias técnicas y estéticas, en relación con nuestro tiempo. Un organismo ejemplar del Estado ha abierto la Bienal de Arte, la *primera oportunidad* para una aireación del arte español frente al mundo y sobre el mundo. Nosotros hemos militado en esta noble empresa. "Madrid" la boicotea. Él sabrá por qué.

Cossío, Vázquez Díaz, José Planes, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, José Julio, José Romero Escassi, Ramón Vázquez Molezún, Rafael Pena, Manuel Mampaso, Pascual de Lara, Jesús de Perceval, Carmen Vives, Francisco Capuleto, Gómez Cano, Serny, Romley, Daniel Conejo, José María de Labra, Moreno Galván, Antonio Tenrreiro, Julio Antonio, José Luis Gómez Perales, Ángel Medina, Manuel Ortega, (siguen las firmas).

José Caballero
Velador histérico, 1952

Antoni Tàpies
Homes i cavalls [Hombres y caballos], 1951

Un pintor español. Salvador Dalí en Cadaqués,
Noticiario No-Do, 1948

Cuando se pierden todas las esperanzas

Picasso y *La caída de Ícaro*

T. J. Clark

> Dos guerras mundiales en una sola generación, separadas por una ininterrumpida serie de guerras locales y de revoluciones, y la carencia de un Tratado de paz para los vencidos y de un respiro para el vencedor, han desembocado en la anticipación de una tercera guerra mundial entre las dos potencias mundiales que todavía existen. Este instante de anticipación es como la calma que sobreviene tras la extinción de todas las esperanzas. Ya no esperamos una eventual restauración del antiguo orden del mundo, con todas sus tradiciones, ni la reintegración de las masas de los cinco continentes, arrojadas a un caos producido por la violencia de las guerras y de las revoluciones y por la creciente decadencia de todo lo que queda. Bajo las más diversas condiciones [...] contemplamos el desarrollo del mismo fenómeno: expatriación en una escala sin precedentes y desraizamiento en una profundidad asimismo sin precedentes.
>
> [...] Es como si la Humanidad se hubiera dividido a sí misma entre quienes creen en la omnipotencia humana (los que piensan que todo es posible si uno sabe organizar las masas para lograr ese fin) y entre aquellos para los que la impotencia ha sido la experiencia más importante de sus vidas.
>
> Al nivel de la percepción histórica y del pensamiento político prevalece la opinión generalizada y mal definida de que la estructura esencial de todas las civilizaciones ha alcanzado su punto de ruptura. Aunque en algunas partes del mundo parezcan hallarse mejor preservadas que en otras, en lugar alguno pueden proporcionar esa percepción y ese pensamiento una guía para las posibilidades del siglo o una respuesta adecuada a sus horrores.
>
> —Hannah Arendt, prólogo a *Los orígenes del totalitarismo*, verano de 1950[1]

Cuando Hannah Arendt escribió un nuevo prólogo a *Los orígenes del totalitarismo* en 1966 y revisó su evaluación inicial de la situación de Europa en 1950, estaba un tanto arrepentida. *Los orígenes* fue un trabajo desarrollado entre 1945 y 1949 y escrito "con la mirada retrospectiva", como un primer intento de comprender, a juicio de Arendt, lo que había ocurrido en la primera mitad del siglo XX, "no aún *sine ira et studio*, todavía con dolor y pena y, por eso, con una tendencia a lamentar, pero ya no con mudo resentimiento e impotente horror". "He dejado mi prólogo original en la edición actual —escribió— para indicar el talante de aquellos años".[2]

Es comprensible su malestar. En 1966, cuando vio la luz la nueva edición de *Los orígenes del totalitarismo*, el tono e incluso la sustancia de su ajuste de cuentas con el fascismo y el estalinismo eran un reflejo de la época. El mundo —o, al menos, el mundo de los intelectuales europeos y europeos en el exilio— había decidido que ya se había puesto fin a la prolongada catástrofe del siglo XX. Muchos pensaban que había concluido en 1962, el año de la Crisis de los Misiles de Cuba. Cualquiera que fuera la crisis de la civilización que había sucedido a la terrible catástrofe anterior —Arendt y sus amigos no sabían cómo caracterizar la nueva situación y, desde luego, no se inclinaban necesariamente a verla como una tregua de la continua "decadencia" e "impotencia" de la sociedad civil—, ya no se podía describir (ni representar) con tintes épicos. la "Caída de Europa" había causado decenas de millones de muertes, pero no había sido una nueva "Caída de Troya". Después de aquello no se produjo el advenimiento del Dios Salvaje. Puede que se hubiera roto

“la estructura esencial de todas las civilizaciones”, pero esa ruptura, en los años posteriores a 1950, no había dado a origen a un nuevo holocausto ni a una pira funeraria nuclear. En lugar de la “banalidad del mal” había surgido la banalidad de la “Destrucción Mutua Asegurada”.

“Dos guerras mundiales en una sola generación, separadas por una ininterrumpida serie de guerras locales y de revoluciones.” Para la generación de Arendt, la revolución que simbolizaba el horror anterior —escenificando, al parecer, el combate esencial entre el fascismo y el comunismo con especial virulencia e involucrando a los partidarios de izquierda y derecha de todo el mundo— fue la guerra civil española. Este fue, para aquella generación, el acontecimiento épico de mediados del siglo XX. El *Guernica* de Picasso había dado a la épica una forma adecuada e inolvidable.

Todavía persiste como tal. Porque la otra observación fundamental que hay que mencionar es la siguiente: puede que Arendt tuviera motivos fundados para sentir cierto pudor por el tono trágico, exaltado y “catastrofista” de su prólogo de 1950 y para pensar, en 1966, que el destino de las sociedades de masas a finales del siglo XX debía abordarse en una clave distinta. Pero su planteamiento no ha prevalecido. El siglo XX en sus postrimerías, afirmaba Arendt, solo lograría mirarse en el espejo si daba por concluida la épica de sus primeros cincuenta años. Una épica que había dado paso (según insinúa Arendt) a una forma de “falsa épica” o comedia funesta, todavía manchada de sangre y desarraigada, pero al fin despojada —por el testimonio de Auschwitz y los gulags— del sueño fatal de que “todo es posible”. Y con esta realidad posépica debemos aprender a convivir, pensaba Arendt, o quizá a enfrentarnos. Solo podremos conseguirlo, dice en su prólogo de 1966, si logramos examinar retrospectivamente la épica del período “totalitario” con desencanto y desconcierto. Debemos aprender a no atribuir una cualidad heroica a la primera parte del siglo XX. Debemos distanciarnos de este mito.

Pero ha resultado imposible. El *Guernica* perdura. O dicho con más delicadeza: lo que sorprende de muchas sociedades del siglo XXI, sobre todo las implicadas directamente en las guerras y las revoluciones a las que se refería Arendt, es que se obstinan en vivir —en el plano del mito, de la conciencia nacional, del pasado y el presente imaginados— a la sombra de la lucha entre el fascismo y el comunismo. Su relación imaginaria con esta tragedia es lo que sigue otorgándoles o arrebatándoles su identidad. Alemania sigue siendo el ejemplo arquetípico, con su persistente querencia dual (su sentido de culpa y aversión) por el pasado del nacismo y el “Este” estalinista. Rusia —con su hipernacionalismo neobolchevique— es un caso paranoide de eterno estancamiento en la época de Stalingrado. El incesante recreo de Gran Bretaña en su “hora decisiva” de 1940 le impide (deliberadamente) ajustar cuentas de forma verdadera e imaginativa con lo más profundo del pasado imperial, moralmente cuestionable. Y en cuanto a España... bueno, los lectores españoles saben mucho mejor que yo hasta qué punto el mito de 1936 y 1937 sigue siendo ineludible pese al deseo oficial de olvidarlo..., distorsionándolo

y obstruyendo la comprensión (es decir, *comprensión en el plano psíquico*, una aceptación que empezaría a transmutar las identidades, identificaciones, lealtades fundamentales) de los largos años de banalidad "fascista" que vinieron después. La presente exposición es un intento de romper el hechizo. Su interés central radica en la *vulgaridad* de un "totalitarismo" posépico o falsamente épico.

Quiero plantear aquí que *La caída de Ícaro* de Picasso es una afirmación contundente y atroz de la perspectiva (o de la falta de perspectiva) posépica de Arendt. Pretende dejar atrás la era del *Guernica*. Y lo hace en un contexto indisolublemente ligado a la realidad de posguerra y Guerra Fría de los años cincuenta: la nueva sede de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en París. *La caída de Ícaro* se iba a exponer en el vestíbulo del edificio de conferencias de la Unesco. Se mostró por primera vez al público (aunque Picasso había organizado un preestreno para los espectadores de su ciudad de residencia en un patio de colegio de Vallauris el mes de marzo anterior) el 3 de noviembre de 1958, la fecha de inauguración del edificio.

La propuesta de Picasso —su visión de la forma que debía adoptar la pintura de la historia en una era post *Guernica*— nunca ha suscitado gran entusiasmo o comprensión. La bibliografía de Picasso lo relega a un segundo plano: se dedica mucha más atención a la pantomima estalinista de *Masacre en Corea* (1951) y a la exacerbada repetición del *Guernica* en el Templo de la Paz de Vallauris (1952).[3] Nadie —ni siquiera Picasso— ha tenido nunca una idea muy clara sobre el sentido del mural de la Unesco. La postura oficial de la Unesco, según los textos publicados para la inauguración, era que el cuadro mostraba "las fuerzas de la vida y el espíritu triunfante del mal". Maurice Thorez, dirigente del Partido Comunista francés en la década de 1950 y visitante asiduo del pintor y afiliado más famoso del partido de Vallauris —según parece, a Picasso y Thorez les unía una sincera amistad—, escribió en su diario que el mural representaba "el triunfo de la paz sobre las fuerzas de la guerra".[4] Thorez asistió al acto de presentación de marzo, pero parece dudoso que su lectura coincidiese exactamente con la intención de Picasso. Cuando Georges Salles —viejo amigo de Picasso, investigador especializado en el arte asiático y, a la sazón, cabeza visible del ambiente museístico francés— denominó la escena "La chute d'Icare" [La caída de Ícaro] en un discurso pronunciado con motivo de la instalación del cuadro en septiembre de 1958 (pocas semanas antes de la inauguración oficial de noviembre), el público no sabía si contaba con la aprobación de Picasso. Según sabemos ahora, Salles había asistido también a la presentación del cuadro en Vallauris y allí había sugerido el siguiente título: *L'Icare des ténèbres* [El Ícaro de las tinieblas]. Una periodista de Radio Genève había preguntado directamente a Picasso: "Maestro, ¿cree usted que realmente se trata del Ícaro de las tinieblas?". A lo que Picasso respondió:

> Sí, creo que la idea de George Salles es certera, más o menos, porque un pintor pinta y no escribe, es más o menos lo que yo quería decir. [...]
>
> Es algo que duró meses y meses, y poco a poco se transformó, sin que yo supiera adónde iba, ¿comprende?, comenzó en el estudio donde había cuadros, era mi estudio, en el que yo estaba pintando, ¿comprende?, y poco a poco el cuadro se fue comiendo todo el taller hasta que ya no quedaba nada más que el propio cuadro, diciendo, expresando cosas de las que soy dueño pero no voluntariamente actor.[5]

Después la entrevistadora se dirigió a Jean Cocteau para pedirle sus impresiones. La respuesta de Cocteau es reveladora: parece debatirse entre los marcos de referencia épico y posépico que el nuevo mural pone en entredicho, manteniendo la posibilidad de la historia y la tragedia, pero vislumbrando (su voz enmudece mientras intenta expresar la idea) un futuro sin ese marco...

> Bueno, para mí, es el telón que se abre a una época o que se cierra a una época, según la voluntad del público.
>
> Hemos vivido una época trágica, vamos a vivir otra. Es el telón que se cierra a una época trágica o el telón que se abre a [...] el telón del prólogo de otra época trágica. Pero hay una gran tragedia en su fresco. Es un diplodocus, es el último animal terrible de una época que acabamos de atravesar, que además fue muy grande, pero muy terrible.[6]

Después de Cocteau interviene el propio Salles, cuya reinterpretación de su sugerencia de Ícaro es una obra maestra de la palabrería de la "comunidad internacional":

> ¿Qué vi yo en esa pared? Vi que la Unesco había encontrado por fin su símbolo. En el corazón de la Unesco, en el corazón de este nuevo edificio [...] podremos ver la victoria de las fuerzas de la luz sobre las fuerzas de la sombra. Veremos la victoria de las fuerzas de la paz sobre las fuerzas de la muerte. [La lectura de Thorez, pero lo peor viene a continuación...] Veremos todos esos logros gracias a la producción genial de Picasso, y junto a ese combate, que es grande como un mito antiguo, vemos una humanidad pacificada que asiste desde la orilla del infinito al cumplimiento de su destino.[7]

Creo que haríamos bien en alejarnos de la descarada *récupération* de Salles y en dar crédito a lo que dijo antes de que se encendieran los micrófonos. El título de tres palabras surgió en Vallauris, improvisado a partir de un vago recuerdo de *Las flores del mal* de Baudelaire: "L'Icare des ténèbres". Ambos elementos de la idea, si volvemos a situarlos en el contexto original de Baudelaire, parecen cercanos, en el tono y quizá incluso en la intención, a la reformulación de Picasso. Primero, los dos terribles versos de "Al lector":

E, impávidos, rodeados de tinieblas hediondas,
bajamos hacia el Orco un diario escalón. [8]

("Sans horreur" es lo que resulta más escalofriante y lo que, a mi modo de ver, conecta con la idea de Picasso en el mural.) Y en segundo lugar, los últimos versos de "Las quejas de un Ícaro", con su visión de un futuro —un abismo— que precisamente se resiste a ser nombrado:

Nunca alcanzaré el honor
de dar mi nombre al abismo
que me servirá de tumba.[9]

Sería fácil, después de Salles, pintar un cuadro mordaz de la Unesco. En la época se lanzaron muchas acusaciones contra la institución. Ya en 1950 el filósofo Benedetto Croce defendió seriamente, en el *Manchester Guardian*, la disolución del organismo, por tratarse de un experimento fallido, superado por las duplicidades de la Guerra Fría.[10] Incluso aquellos que (muy razonablemente) celebraban la serie de buenas obras que había impulsado la Unesco en el mundo lamentaban también la política de superpotencia que chirriaba en su seno.

En 1951 se planteó, no por primera vez, el posible ingreso de España en la Unesco.[11] Estados Unidos y Francia se opusieron oficialmente, a lo que el régimen de Franco reaccionó con aparente indiferencia. Aquel mismo año España impidió que una exposición de la Unesco sobre los derechos humanos atravesase los Pirineos. La noticia de los sindicalistas a los que se ejecutó mediante garrote vil en los años 1950-1952 —el ritmo de las ejecuciones se aceleró tras una huelga general celebrada en Barcelona en la primavera de 1951— "suscitó titulares desperdigados" por todo el mundo. Cuando se volvió a plantear el ingreso de España, en 1952, Albert Camus y otras personas solicitaron al director general que lo vetara. Pau Casals y Salvador de Madariaga rompieron relaciones con la Unesco por esta cuestión. España acabó ingresando —por 44 votos a favor, 4 en contra y 7 abstenciones— en el mes de noviembre.

Cuando Picasso aceptó el encargo de la Unesco, los frentes de batalla de la institución eran inamovibles. El bloque soviético luchaba por la paz, mientras que las potencias de la OTAN defendían la libertad. El senador Joseph McCarthy envió empleados para investigar la lealtad de la delegación estadounidense.[12] ¿Pronunció alguno de ellos la temible palabra *neocolonialismo* (cacareada hasta la saciedad por los países miembros de la Unesco)? La "paz", como declaró un director adjunto posterior, resultó ser "la cuestión que promovía más patrañas en la Unesco. [...] Ninguna otra palabra generaba tanta verborrea ni tantas propuestas vagas de posibles proyectos. Una de sus variantes posteriores fue el argumento de que la Unesco debía alentar un movimiento hacia el 'humanismo universal', algo que recuerda vagamente los argumentos a favor de una 'filosofía de la Unesco', defendidos en los primeros tiempos de la institución".[13] Los primeros tiempos

habían estado dominados por intelectuales de la talla de Julian Huxley y Joseph Needham. No duraron mucho.

La descripción que el mismo autor ofrece de una Conferencia General de la Unesco —como la que sucede al otro lado de la puerta, justo a la izquierda del mural de Picasso— parece relevante: "Las reuniones suelen empezar con retraso. No se establece un límite de tiempo para los discursos. A los delegados se les suele decir que el tiempo es breve y que la lista de ponentes es larga. [...] Pero esta perorata apenas surte efecto. [...] Entretanto, los delegados entran y salen continuamente, se van a tomar un café, al teléfono, a hacer negocios en los pasillos o simplemente a estirar las piernas. Es un hormiguero de gente importante, o de gente que fue importante en otra época, o de gente que se cree importante".[14] Y continúa en la misma línea.

Son remembranzas de un frustrado integrante de la institución, y no pretendo decir que expresen la opinión de Picasso. Es imposible saber hasta qué punto Picasso se interesó por conocer la realidad de la Unesco sobre el terreno. Probablemente bastante poco. Al fin y al cabo, el edificio todavía estaba en construcción cuando él pintaba. Pero los artistas (algunos artistas) son como canarios en la mina: huelen el tufillo de las esperanzas defraudadas —"la creciente decadencia de todo lo que queda"— antes de que cristalice por completo la desilusión.

Los datos acerca de la evolución de la Unesco son de escasa relevancia para valorar *La caída de Ícaro*, aunque a menudo tienen una lectura tragicómica. (Posteriormente, en la década de 1960, la Secretaría recibió el encargo de producir antologías sobre la Tolerancia y los Horrores de la Guerra. La primera fue publicada, con gran demora, por un editor externo, y la Unesco se negó a poner a la venta los ejemplares, pues algunas partes no se habían "autorizado". La segunda nunca llegó a materializarse.[15]) Son síntomas de una enfermedad más profunda. Podríamos decir que la Unesco era, por la urgencia y la nobleza de sus objetivos, el escenario en el que se representaba de forma más grotesca la desintegración de la "comunidad internacional". Esa desintegración más amplia es lo que el mural de Picasso intenta representar. Y su singularidad estilística —el lenguaje de tira tragicómica que Picasso ideó para esta obra— no podía ser más adecuada.

La caída de Ícaro es un trapezoide, es decir, un gran rectángulo con un lado superior inclinado. Mide 10,6 metros de anchura en la base y 9,1 metros de altura a la izquierda, acortándose progresivamente hacia la derecha, si se toma como referencia la línea del techo. La obra ocupa casi noventa metros cuadrados y está pintada sobre cuarenta tableros de caoba, que pesan alrededor de quinientos kilos. El tamaño y la forma venían dictados por las características del espacio donde se iba a instalar, la pared exterior del auditorio principal del edificio de la Unesco. El largo vestíbulo de la planta baja que conduce al mural está entrecruzado, al estilo corbusiano, por pilotis de

hormigón y pasillos que ocultan parcialmente el cuadro hasta que el espectador se encuentra casi encima de él. Puede que Roland Penrose esté en lo cierto (es con diferencia el historiador que más querencia muestra por este mural) cuando dice que "el movimiento en torno a esos obstáculos parece conferir movimiento a la composición en sí, sobre todo a la siniestra forma negra que aparece cerca del centro del cuadro, como la sombra de la cabeza invertida de un hombre en la que se perfila su esqueleto. [...] Nuestro propio movimiento, a medida que avanzamos entre los rugosos pilares de hormigón, crea una nueva relación entre la pintura y nosotros".[16]

Puede que tenga razón. [...] O puede que esté intentando a toda costa, como hizo Cocteau, trasladar el mural al terreno del *Guernica*. Creo que debemos dejar a un lado por el momento la caracterización que ofrece Penrose acerca de la forma central de Ícaro —la califica de "siniestra", sombría, esquelética (adjetivos razonables pero discutibles)— y concentrarnos en su deseo de "movimiento" y "relación dramática".

Delante del mural en sí, avanzando hacia él a través de los pilares, yo, por lo pronto, no experimento esa sensación de movimiento ni de drama. Y dudo que esa fuera la intención de Picasso. Sabemos que el proceso de creación del mural le resultó difícil. En la creación de ese objeto público (según les dijo a sus amigos) todo dependía de la percepción de la forma general y el tamaño del campo pictórico, y, durante el proceso de montaje pieza a pieza —los cuarenta tableros, en los que trabajó con la colaboración de sus ayudantes—, le preocupaba perder la percepción de ambos parámetros y no lograr que la transferencia final (del boceto a la gran escala) respondiera a la realidad de la vasta superficie plana y vacía.[17] (Picasso volvía a tener presente el *Guernica*, que surgió de la nada en la sala de la rue des Grands-Augustins, cambiando constantemente a lo largo de los días durante el proceso de creación, respondiendo al aspecto de su propia enormidad.) Coincido con Penrose en que Picasso, "confiando en su capacidad de imaginar [la forma] en su conjunto", logró adaptarla a la escala final de la pared de la sede de la Unesco. En cambio, por lo que respecta al efecto que pretendía conseguir el artista en su "composición" con la elección de la forma, el tamaño y el contexto, discrepo de Penrose.

Una pintura trapezoidal —sobre todo si está entrecortada y constreñida, como en *Ícaro*, por grandes horizontales y verticales de hormigón gris— difiere de modo esencial de una pintura rectangular. Una pintura rectangular, aunque se amplíe hasta alcanzar las proporciones del *Guernica*, lleva consigo —impone al espectador— los protocolos de la mirada y la sensación "pictórica". Crea un "punto de vista", no necesariamente un lugar privilegiado frente a la pintura para contemplarla, sino un ángulo virtual desde el que el despliegue de cosas que representa la pintura cobra sentido y entabla con nosotros la "relación dramática" que sugiere Penrose. Una pintura rectangular sugiere una "perspectiva" sobre los acontecimientos representados, tanto si el espacio en el que se desarrollan se delimita explícitamente por una figura geométrica como

si se señala implícitamente de forma elíptica (o irónica). Aquí la "perspectiva" significa varias cosas: una profundidad pintada en la que se invita a entrar al espectador con la imaginación; un plano pictórico a través del cual se posibilita la entrada imaginativa; y, por último, una sopesada jerarquía de incidentes pictóricos (la figura y el fondo, la "acción" y el "contexto", el centro y la periferia) que propone un orden o significado para la escena representada.

No ocurre lo mismo con un trapezoide, o, mejor dicho, un trapezoide como el que Picasso llegó a aceptar (con renuencia). Un trapezoide es una pintura sin punto de vista. Adopta las claves y los mecanismos de la perspectiva, pero los dispersa y desintegra ante nosotros, de modo que vuelve a dejarlos flotando absurdamente en la superficie. Así lo indica la losa marrón ortogonal de "playa" en *Ícaro* (al fondo a la derecha), que pone de relieve la impotencia de la perspectiva frente al carácter plano y la falta de dirección del trapezoide. Lo mismo ocurre, de forma más estructural y grandiosa, con el horizonte azul marino, que se prolonga hacia un punto de fuga en la calima estival, sin llegar a convertirse en un verdadero "horizonte". (En este sentido, podríamos decir que Picasso supo sacar partido de su procedimiento de construcción tablero a tablero. Llegó a entender que su concepción del tema requería esta "sensación" acumulativa, discontinua, destotalizadora. O puede que el carácter fragmentario del proceso redefiniera su concepción. La discontinuidad del mural a través de los bordes llegó a ser uno de los principales portadores de su extraña suspensión, o aniquilación, del "sentir" en general. Los absurdos dedos de los pies cortados de la bañista de la derecha son un rasgo del nuevo estilo; y la "inlocalización" de la bañista de la izquierda —la falta de relación de perspectiva entre sus partes corporales y el mar en el que supuestamente flotan— es su logro más singular.)

El lector observará que mi fotografía predilecta del mural —la que me sorprende por ser la que mejor muestra "todo el asunto" tal y como existe en el espacio de la Unesco— está tomada desde arriba. Miramos hacia abajo desde uno de los pasillos de hormigón y, si procuramos retroceder lo suficiente desde el mural para verlo entero (o casi... ya que el ojo o la lente de la cámara pierde constantemente alguno de los ángulos), tenemos que aceptar un punto de vista oblicuo, descentrado. Y eso me parece apropiado para el trapezoide, para la ausencia de totalidad (de "drama", de profundidad épica o trágica) que Picasso acabó aceptando.

La "ausencia de totalidad" es, para Picasso, algo adquirido tras un arduo proceso. Por los bocetos que se han conservado sabemos que, como de costumbre, las primeras ideas del pintor para el proyecto de la Unesco, bosquejadas en diciembre de 1957, eran escenas interiores, imágenes de un estudio, con una modelo reclinada en un sofá, confinada por cuatro paredes y un techo.[18] (Picasso había dedicado gran parte de la segunda mitad del año 1957 a pintar más de cuarenta variaciones de *Las Meninas* de Velázquez, y estaba acabando la última de ellas cuando empezó con los bocetos de la Unesco.)

Pablo Picasso
La Chute de Icare [La caída de Ícaro] , 1958

Henri Matisse
Icare [Ícaro], 1946

El mundo de la playa, que acabó dominando el mural, ya estaba presente en el primer "espacio interior" de diciembre, pero *como cuadro*: un lienzo de gran tamaño con figuras totémicas de bañistas tumbados enfrente de la modelo (los bañistas fueron objeto de meditada reflexión en los bocetos, puesto que eran los equivalentes pintados de un conjunto de esculturas de bronce que Picasso había hecho ese mismo año). Picasso trabajó afanosamente en el cuaderno de bocetos durante todo el mes de diciembre hasta encontrar una forma de poner a la modelo y los bañistas en un tenso contacto cubista.
La escena permaneció firmemente delimitada, con las características de un espacio interior, durante varias semanas. El día de Navidad de 1957 Picasso pintó un conjunto de pequeñas uñas de pulgar azules y negras, insertas todavía en el marco cubista: triángulos y cuadriláteros entrecruzados, sólido y vacío, mesa, caballete, tragaluz, esquina de la habitación. En algunos bocetos de finales de aquel mes, sustituyó a los bañistas por un único varón sobre un trampolín, pero seguía siendo una figura de un cuadro en un caballete.
(El motivo del saltador fue, sin lugar a dudas, la idea inicial "de sentido común" que dio origen al Ícaro del mural, de modo que, en cierto nivel, podríamos interpretar la pintura de Picasso para la Unesco como una premonición de la tumba del nadador descubierta en Paestum en 1968... Y los bocetos del trampolín nos permiten descifrar el extraño fondo marrón que soporta las tres figuras en el lado derecho del mural: se trata de una plataforma de madera, diferenciada de la arena de la playa, y tal vez Ícaro acaba de saltar desde allí arriba al agua). Las paredes del estudio presentes en los bocetos empiezan a disolverse en enero. Y cuando desaparecen (el 18 de enero la costa se apodera de la escena) los bocetos aún aportan durante algún tiempo cierto tipo de estructura de estudio al aire libre. En los primeros experimentos de Picasso con la nueva idea, la línea del horizonte marino y el punto de fuga parecen concebidos para enlazar todo el conjunto de formas: las ortogonales irradian del punto de fuga, y otra red de triángulos intenta encerrar los diversos elementos. (Durante un momento Ícaro parece caer hacia un agujero triangular situado en el océano). Hay fragmentos de papel de colores, de bordes rígidos y esmeradamente diferenciados —restos de un collage cubista—, prendidos sobre la superficie en posiciones cambiantes. Dicho de otro modo, el mural podría haber acabado como una variante de la metódica escena de playa "en perspectiva" que Picasso había pintado ante la cámara para *El misterio de Picasso* de Henri-Georges Clouzot, escena que, con razón, describe en la banda sonora como "muy mala [...] extremadamente mala", o la *Baie de Cannes* [Bahía de Cannes] que hizo en abril, inmediatamente después de acabar el trabajo para la Unesco.

Así pues, mi tesis es que Picasso solo escapó del cubismo —del estudio, del "punto de vista", de la proximidad y la tactilidad, del mundo espacial y figurativo del *Guernica*— cuando trasladó la escena de *La caída de Ícaro* a su escala final de cuarenta piezas para mostrarnos el mundo *después de la épica*.
Hay dos cosas que me parecen decisivas. En primer lugar, vuelvo a repetir, el efecto final de la forma irregular en la sensación de superficie y profundidad de

Pieter Bruegel
La caída de Ícaro, c. 1527-1528

la pintura. Surge un nuevo tipo de "planicidad", vacía y carente de estructura, que deja flotantes y dispersos entre sí a los protagonistas absurdos de la escena. (Es imposible saber si, en esta época de los años cincuenta, Picasso conocía la pintura "de tipo americano" o se interesaba por ella. Pero *La caída de Ícaro* parece una parodia de Barnett Newman con figuras añadidas por Henri Matisse.)

Y, en segundo lugar, un aspecto ineludible: aparece la figura de Ícaro en sí. ¿De dónde salió Ícaro? O, mejor dicho, ¿qué es lo que provocó la transformación final de la figura de un bañista que se zambulle (todavía reconocible como tal en los bocetos) en un fantasma semitransparente en caída libre, con extremidades aracniformes, hecho de garabatos improvisados y burdos trazos de pintura, perfilado ante un vacío negro? El fantasma final *no tiene nada que ver* con las otras cuatro figuras que aparecen en la escena: en cuanto a su tratamiento y orientación, es exactamente lo opuesto de la superficie plana superpuesta de las bañistas.

¿De dónde salió? Al menos de dos lugares. Uno de ellos, como sucede a menudo con Picasso, era un recuerdo de algo de Matisse. *La Chute d'Icare* de Matisse, obra creada en el funesto año 1943 con recortes de papel retocados con gouache. Aquella obra fue la mayor aproximación del artista a un reconocimiento del mundo de las bombas y el terror aéreo.[19] Picasso pudo haberlo visto reproducido en *Verve* en 1945 o tal vez lo vio la obra original en la colección de Tériade, posiblemente en la época en que colaboraba con él en su libro *Le Chant des morts*. También vio probablemente la reelaboración de *Ícaro* que hizo Matisse para su libro ilustrado *Jazz*.[20] Aunando las estrellas de las explosiones de bombas en Matisse (que tal vez eran un recuerdo de la bombilla incendiaria del *Guernica*) y el cuerpo blanco sobre fondo negro de Ícaro en caída libre, tenemos los elementos de la idea de Picasso. A lo cual podemos añadir a Bruegel.

No tengo ninguna duda de que, mucho antes de que Salles inventara el título de *Ícaro* en el mes de marzo, esas dos versiones de Ícaro —la de Matisse y la de Pieter Bruegel— confluyeron en la mente de Picasso. Matisse había sido la deidad que presidió el proyecto de la Unesco desde el momento (a finales de enero) en que la acción se trasladó del estudio a la costa. La figura bronceada que aparece arriba a la derecha en el mural —guijarro, flor, pólipo, *pin-up*, bañista extravagante de Saint-Tropez— es una combinación de motivos de Matisse. La idea de Ícaro surgió, en mi opinión, de la matriz de bañista de Matisse. Y una vez que apareció, Bruegel vino también de la mano. Picasso hurgó en su biblioteca y soñó con la fuente ineludible. Lo que captó de forma inmediata y profunda, creo yo, y se propuso repetir, era la sensación de Bruegel de que la tragedia de Ícaro *no había influido* en el universo en el que ocurrió, de que en el mundo real *la tragedia es un incidente*, una breve interrupción, una agonía en el vacío, a la que el espectador idiota, mirándonos en el mural desde su posición, arriba a la derecha, jamás prestará atención.[21]

Ícaro es "siniestro" —afirma Penrose—, una "aparición desastrada", "la sombra de un hombre bocabajo". Estoy seguro de que cualquier espectador entenderá

a qué se refiere Penrose. Pero Ícaro también es una figura informe, ingrávida, ridícula, no del todo *presente* en su recipiente negro, y no del todo "integrada en la escena". Puede que sea siniestro, puede que sea grotesco. Puede que represente la catástrofe, puede que represente un mal pasajero (o absurdo) que se evita. Puede incluso que la lectura de Salles/Thorez sea correcta. Puede que la "paz" —en toda la insulsa dimensión que le confiere la Unesco— esté también presente, contemplando la derrota de la guerra.[22] Hasta puede que debamos identificarnos (a regañadientes) con la "humanidad pacificada" que, según Salles, "asiste desde la orilla del infinito al cumplimiento de su destino". No cabe duda de que el mural de Picasso se anticipa a la peor interpretación que ofrecen de él los círculos oficiales. Su Ícaro se desploma.

"Contemplamos el desarrollo del mismo fenómeno —escribe Arendt en 1950—: expatriación en una escala sin precedentes y desraizamiento en una profundidad asimismo sin precedentes." Lo contemplamos, pero todavía no lo hemos representado. La "humanidad pacificada" sigue atrapada en la era de desesperación y triunfo polarizados —falsamente heroicos— que dejó como legado. "Es como si la humanidad se hubiera dividido a sí misma —prosigue Arendt con temor— entre quienes creen en la omnipotencia humana (los que piensan que todo es posible si uno sabe organizar las masas para lograr ese fin) y entre aquellos para los que la impotencia ha sido la experiencia más importante de sus vidas".

Estoy convencido de que el mural de Picasso es un intento de representar esa división y de someterlo a la crueldad de la comedia, para mostrarlo por fin como una cosa del pasado. "Nunca alcanzaré el honor / de dar mi nombre al abismo / que me servirá de tumba".

Y así desciende, poco a poco, el fantasma del siglo XX. "A una tumba apática".[23]

1. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), VII [trad. cast. *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, 1974, 4].

2. Ibíd., 23-24.

3. Véase, por ejemplo, la breve referencia en Gertje Utley, *Picasso: The Communist Years* (New Haven: Yale University Press, 2000), 203; o las páginas de Marie-Laure Bernadac en la Tate Gallery, *Late Picasso* (Londres: Tate Gallery, 1988), 64-69. Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso* (París: Seuil, 1977), 370-372, celebra la emancipación de Picasso respecto de su "exaltación ideológica" de los primeros años cincuenta. El mejor resumen de la historia del encargo es texto Brigitte Léal, "Les carnets de l'Unesco", en Musée Picasso, *Carnets: Catalogue des dessins,* vol. 2 (París: Réunion des musées nationaux, 1996), 269-271.

4. Véase Annette Wievorka, "Picasso and Stalin", en Lynda Morris y Christoph Grunenberg (eds.), *Picasso: Peace and Freedom* (Londres: Tate Publishing, 2010), 32. A propósito de la presentación de Vallauris, la revista comunista *Les lettres françaises* citaba la interpretación que hacía del saltador un obrero de la construcción: "la bomba de hidrógeno que recorre nuestros cielos en aviones americanos". Véase Utley, *Communist Years*, 203.

5. Véase una transcripción completa de la entrevista en "Picasso, 1958: Rare Document", La Bergerie Céramique [sitio web], s.f., http://www.labergerie-vallauris.com/photos/a-picasso-1958-rare-document: "Oui, je trouve que la chose de Georges Salles est très exacte, à peu près, parce qu'un peintre peint et n'écrit pas, c'est à peu près ce que j'ai voulu dire. [...] / Ça a duré des mois et des mois où ça s'est transformé petit à petit sans savoir même où j'allais, n'est-ce pas, ça avait commencé à l'atelier où il y avait des tableaux, c'était mon atelier où j'étais en train de peindre, n'est-ce pas, et petit à petit le tableau a mangé tout l'atelier, il ne restait que lui-même en disant, en exprimant des choses dont je suis le maître mais pas volontairement l'acteur."

6. Ibíd.: "Eh bien, selon moi, c'est le rideau qui se lève sur une époque ou qui se baisse sur une époque, ça à la volonté du public. / Nous avons vécus une époque tragique, nous allons vivre une autre, c'est soit le rideau qui se baisse sur une époque tragique, soit le rideau qui se lève sur le [...] le rideau du prologue d'une autre époque tragique. Mais il y a une grande tragédie dans sa fresque. C'est un diplodocus, c'est le dernier animal terrible d'une époque que nous venons [de] traverser qui est très grande d'ailleurs, mais très terrible".

7. Ibíd. "Sur ce mur, qu'est-ce que j'ai vu? J'ai vu que l'UNESCO avait enfin trouvé son symbole. Au cœur de l'UNESCO, au cœur de ce nouveau bâtiment [...] on pourra voir les forces de lumière vaincre les forces de l'ombre. On verra les forces de paix vaincre les forces de mort. On verra tout cela s'accomplir grâce à la production géniale de Picasso, et à côté [de] ce combat, qui est grand comme, un mythe antique, on voit une humanité pacifiée qui assiste sur la rive de l'infinie à l'accomplissement de son destin." Sobre el discurso pronunciado durante la instalación de septiembre, véase Georges Salles, "Une oeuvre significative de l'art contemporain", *Chronique de l'Unesco* 4, n.º 10 (octubre 1958), 290-292.

8. Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent. Charles Baudelaire, "Au Lecteur", en *Les fleurs du mal* [trad. cast. de Antonio Martínez Sarrión, *Las flores del mal* (Madrid: Alianza, 1982)].

9. Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau. Charles Baudelaire, "Les Plaintes d'un Icare", en *Les fleurs du mal*. [trad. cast. de Antonio Martínez Sarrión].

10. Véase Richard Hoggart, *An Idea and Its Servants: UNESCO from Within* (1978) (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2011), 160.

11. Véase James Patrick Sewell, *UNESCO and World Politics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975), 151-152.

12. Ibíd., 157-158. Hasta en las historias oficiales se suele citar al estadounidense Luther Evans, director general entre 1953 y 1958, como alguien que no opuso resistencia a las presiones macartistas. Véase J. P. Singh, *UNESCO: Creating Norms for a Complex World* (Nueva York: Routledge, 2011), 16, 38.

13. Hoggart, op. cit., 95.

14. Ibíd., 100.

15. Ibíd., 97.

16. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 2ª ed. (Nueva York: Schocken Books, 1962), 380.

17. Véase ibíd., 368-369, 379.

18. Véase Gaëtan Picon, *"La chute d'Icare" au Palais de l'UNESCO* (Ginebra: Skira, 1971), a propósito de la presentación del material del cuaderno de bocetos, y véase también Jean Leymarie, *La chute d'Icare: Décoration du Foyer des Délégués* (Ginebra: Skira, 1972). Las primeras ideas de Picasso para el mural del *Guernica* también era una escena de estudio. Sobre el "espacio interior" en Picasso, véase mi libro *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013).

19. Véase Louis Aragon, *Henri Matisse, Roman*, vol. 2 (París: Gallimard, 1971), 35, donde dice transmitir "comentarios confidenciales de Matisse".

20. Véase Jack Cowart et al., *Henri Matisse: Paper Cut-Outs* (St. Louis: St. Louis Art Museum; Detroit: Detroit Institute of Arts, 1977), 100, 108.

21. Como es típico de Picasso, la respuesta a Bruegel es conceptual pero también concreta: las extremidades de Ícaro en el mural (y en los bocetos) parecen una reminiscencia del héroe de Bruegel que agita las piernas casi "inadvertidas".

22. Conviene recordar que en 1958 Picasso todavía estaba dándole los últimos retoques al Templo de la Paz de Vallauris, pintando el esquemático muro del fondo con la apoteosis de la paloma de la paz. Véase Pierre Daix, *Picasso: Life and Art*, trad. de Olivia Emmett (Nueva York: HarperCollins/Icon Editions, 1993), 338, sobre la fecha en que acabó de pintar el muro del fondo. Se preveía celebrar una ceremonia inaugural del Templo de la Paz de Vallauris en 1958, pero el ayuntamiento decretó que el espacio era demasiado pequeño para acoger a tanta gente. La presentación del mural de la Unesco en el patio de un colegio en el mes marzo fue como un sucedáneo de aquella ceremonia. Véase Tate Gallery, *Late Picasso*, 293.

23. "To an apathetic grave", W. H. Auden, "September 1, 1939", en *Another Time* (1940) (N. del E.).

Listado de obras

Autor desconocido

Madrid. Las Rozas. Vivienda de jornalero, 1 de diciembre de 1940
Positivo de fotografía b/n sobre soporte secundario (impreso en cartulina mecanografiada)
16 x 21,5 cm
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

Edificio de viviendas del Paseo de Extremadura. Arquitectos: Luis García de la Rasilla y Ernesto Ripollés. Maqueta de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, c. 1943
Técnica mixta
120 x 140 x 30 cm
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Granja-Escuela San Isidro de Las Rozas. Arquitecto: Fernando García Rozas. Maqueta de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, c. 1943
Técnica mixta
102 x 178 x 26 cm
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Paraninfo de la Ciudad Universitaria. Maqueta del proyecto de reconstrucción dirigido por Modesto López Otero [fragmento nº 14], 1943
Técnica mixta
121 x 105 cm
Patrimonio Histórico Universidad Complutense de Madrid

Cuevas de Almería. Informe de la Jefatura Provincial de Almería de la F.E.T. y las J.O.N.S., 1943
Positivo de fotografía sobre soporte secundario
26,6 x 21,5 cm
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

Paseo de Extremadura. Inauguración y entrega de llaves, 2 de agosto de 1944
2 fotografías b/n. Copia de exposición
7 x 12 cm c/u
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

Barriada de Almería. Arquitectos: Antonio Cámara, Carlos Fernández de Castro, José Luis Fernández del Amo y Francisco Prieto-Moreno. Maqueta de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, c. 1945
Técnica mixta
240 x 135 x 25 cm
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Mercado de Eibar. Arquitectos: Joaquín Domínguez Elósegui y José Antonio Ponte Picavea. Maqueta de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, c. 1947
Técnica mixta
85 x 40 x 40 cm
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Belchite. Arco conmemorativo entrada pueblo, s.f.
Positivo de fotografía b/n
17,7 x 23,4 cm
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

Maruja Mallo y Pablo Neruda, Chile, 1945
Gelatinobromuro de plata sobre papel
31 x 24 cm
Archivo Lafuente

Casa Berlingieri, Punta Ballena, Maldonado, Uruguay. Arquitecto: Antonio Bonet, 1947
4 fotografías b/n
18 x 22,5 cm c/u
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Antonio Bonet en Punta Ballena, Maldonado, Uruguay, 1947
Fotografía b/n
17,7 x 16,6 cm
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Picasso, Paul Eluard, Aimé Césaire, Pierre Daix, Claire Nicolas, Vercors y otros en el Congreso de Intelectuales por la Paz en Breslavia, 1948
Gelatinobromuro de plata sobre papel
11,6 x 18,2 cm
Musée national Picasso - Paris
Archivos Privados de Pablo Picasso. Donación Succession Picasso, 1992
APPH6106
(p. 258)

I Salón de Octubre, Galerías Layetanas, Barcelona, 1948
Fotografía b/n
24 x 29 cm
Colección particular, Barcelona

Cine Dorado, 1949
Conjunto de 27 fotografías b/n
12,2 x 17 cm c/u
Colección Hermanas Lagunas
(p. 294)

Congresistas dentro de las cuevas de Altamira, Segunda Semana, 1950
4 fotografías b/n
18 x 24 cm
Archivo Lafuente
(p. 273)

I Feria del Campo. Bóveda, con mural de Carlos Pascual de Lara, 1950
Fotografía b/n
51 x 61,5 x 3 cm
Archivo Familia Cabrero

I Feria del Campo. Torre de exposiciones, 1950
Fotografía b/n
61 x 51 x 3 cm
Archivo Familia Cabrero

José María Valverde, Francisco Capuleto, Benjamín Palencia, Luis García-Ochoa, Sra. de Valverde y Manuel Baeza en la playa de la Magdalena de Santander, agosto de 1952
Fotografía b/n
12 x 18 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación de Rafael Fernández del Amo

Exposición Internacional de Arte Abstracto en el Museo Municipal de Santander, 1953
Fotografías b/n
17 x 24 cm c/u
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación de Rafael Fernández del Amo

Cirilo Popovici y Gaya Nuño, entre otros, durante la conferencia de José Luis Fernández del Amo en el curso del Palacio de la Magdalena de Santander, 1952
Fotografía b/n
12 x 18 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación de Rafael Fernández del Amo

Fachada de Aránzazu tras la colocación del friso de los Apóstoles y la Piedad, s.f.
Fotografía b/n
24 x 18 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa - Alzuza, Navarra

Actualidades Gráficas Cifra

Monumento al General Sagardía, Cilleruelo de Bricia (Burgos), s.f.
Fotografía b/n sobre papel
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración. Fondo Dirección General de Regiones Devastadas
(p. 73)

Fermín Aguayo

Gatos, 1948
Óleo sobre lienzo
60 x 66 cm
Colección particular

Roberto Arranz

Museo del Pueblo Español, c. 1945-1955
Gelatinobromuro de plata sobre papel
2 fotografías
12,2 x 18,1 cm c/u
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Josep Antoni Balcells, Francesc Mitjans, Antoni de Moragas, Antoni Perpiñà, Josep María Sostres y Ramón Tort

Paneles presentados para el Concurso de Ideas para la Vivienda en Barcelona, 1949
Texto manuscrito y fotografías sobre papel impreso
Medidas variables
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Manuela Ballester

Hombre y mujer vestidos con la indumentaria típica de Huauchinango del Estado de Puebla en México, 1940

Dos personajes huascatecas de San Luis de Potosí (México) con indumentaria popular, 1945

Mujer sujetando una cinta que viste la indumentaria típica de Oaxaca en México, c. 1950

Pareja que viste la indumentaria típica de Xolotla en Puebla, México, 1952

Gouache y dibujo a lápiz
52 x 38,2 cm c/u
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"

Fabio Barraclough y Gregorio Prieto

Sin título (Gregorio Prieto con tatuajes de arcángeles y corona en la cabeza), c. 1945-1949
Fotografía b/n. Copia de época
14,5 x 11,2 cm

Sin título (Gregorio Prieto con estampas de San Miguel), c. 1945-1949
Fotografía b/n. Copia de época
15 x 7,9 cm

Sin título (Gregorio Prieto con estampa de la Virgen de la Consolación), 1945-1949
Fotografía b/n. Copia de época
15 x 8,5 cm

Sin título (Gregorio Prieto con arcángel San Miguel), s.f.
Fotografía b/n. Copia de época
16,5 x 12,5 cm

Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas

Willi Baumeister

Sin título, 1949
Lápiz de carbón sobre papel
15 x 24 cm
Archivo Lafuente

Francisco Bores

Composición, 1940-1945
Carboncillo sobre papel
27 x 20,8 cm

Composición, 1940-1945
Carboncillo sobre papel
27 x 21 cm

Composición, 1940-1945
Carboncillo sobre papel
32 x 24,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación Carmen Bores, hija del autor, 1979

Brangulí, Estudio Pérez de Rozas y Alfredo Güitó

Maqueta para el libro *Barcelona 1947* (con fotografías de Brangulí, Alfredo Güitó y otras anónimas), 1947
Gelatina de plata sobre papel baritado
22,6 x 18,4 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
(p. 218)

Brassaï (Gyula Halász)

Jacques Lacan, Cécile Éluard, Pierre Reverdy, Louise Leiris, Zanie Campan Aubier, Pablo Picasso, Valentine Hugo, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Aubier y Michel Leiris después de la lectura de *Le Désir attrapé par la queue*, en casa de los Leiris, París, 16 de junio de 1944, copia de 1970
Gelatinobromuro de plata sobre papel
29,2 x 37,6 cm
Musée national Picasso - Paris
Adquisición 1986
MP1986-32

Pascual Bravo Sanfeliú y Modesto López Otero

Proyecto para la construcción de la Ciudad Universitaria, Madrid. Arco del Triunfo [sección y alzado], 1946
Dibujo a tinta y acuarela
137 x 102 cm
Patrimonio Histórico Universidad Complutense de Madrid

Joan Brossa

Poema experimental, 1947
Lápiz y alfileres sobre papel
35 x 24,5 cm
Museu Abelló, Mollet del Vallès

Joan Brossa y Moisès Villèlia

Sin título, s.f.
Grabado sobre papel
Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Depósito del Ayuntamiento de Barcelona

Joan Brossa y Joan Ponç

Suite Joan Brossa-Joan Ponç, 1948
Gouache, tinta y collage sobre papel
32,5 x 45 cm
Colección MACBA. Depósito de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera

Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Ponç y Antoni Tàpies

Juego de cartas, 1949
Collage y tinta sobre cartón
24,5 x 36 cm
Colección MACBA. Depósito de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera

Joan Brotat

Campesino, 1955
Óleo sobre tela
45,5 x 54,5 cm

Campesino arando, s.f.
Óleo sobre tela
73 x 60 cm

Colección del patrimonio artístico de la Universidad de Jaén. Fundación Cesáreo Rodríguez-Aguilera

John Buckland Wright, Stanley William Hayter, Joseph Hecht, Gladys Dalla Husband, Vassily Kandinsky, Roderick Mead, Joan Miró, Dolf Rieser y Luis Vargas Rosas

Fraternity [Fraternidad], 1939
Carpeta con 10 aguafuertes
23 x 17 cm c/u
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 41-55)

Emilio Burgos

Figurines para *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, 1952
Acuarela y lápiz sobre cartulina
32,5 x 25 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

José Caballero

Ciudad Universitaria, 1939
Gouache sobre papel
36 x 28 cm
C.A.C. Zara España, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Boceto de escenografía para *El matrimonio engañoso*, de Gonzalo Torrente Ballester [Decorado general], 1939
Gouache sobre papel
48 x 63 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

4 bocetos para escenografías de folklore, años 40
Témpera sobre cartulina
3 de 49,5 x 68,5 cm; 1 de 23,5 x 37,5 cm
Fundación Caballero - Thomás de Carranza
(p. 83)

Las dos hermanas, 1944
Óleo sobre lienzo
60 x 43,5 cm
Colección Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela
(p. 98)

Velador histérico, 1952
Óleo sobre lienzo
146 x 89 cm
C.A.C. Unión Fenosa Distribución, S.A.
- Museo Patio Herreriano, Valladolid
(p. 311)

Francisco de Asís Cabrero

Viviendas protegidas en Béjar.
Grupo de Santa María de las Huertas, 1943
Acuarela sobre papel
102 x 102 cm
Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid.
Sede de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura
(p. 155)

Casa Sindical, Madrid [fachada], 1948-1949
Acuarela sobre papel
100 x 91 cm

I Feria del Campo. Proyecto de Torre de exposiciones y restaurante, 1950
Tinta sobre papel
55,5 x 45 x 1,5 cm

I Feria del Campo. Perspectiva general, 1950
Tinta sobre papel
47 x 38 x 1,8 cm

Archivo Familia Cabrero

Antonio Campañà y Juan Puig-Ferrán

Altar para el XXXV Congreso Eucarístico Internacional. Arquitectura de Josep Soteras, en colaboración con Joaquin Vilaseca y Luis Riudor, Barcelona, 1952
Fotografía b/n
14,2 x 9,8 cm
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Robert Capa

En la carretera de Tarragona a Barcelona, 15 de enero de 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm

En la carretera de Tarragona a Barcelona, 15 de enero de 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm

Barcelona, enero de 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm
(p. 27)

Barcelona, enero de 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm

Entre Argelès-sur-Mer y Le Barcarès, Francia, marzo de 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm
(p. 27)

Argelès-sur-Mer, Francia, marzo 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm

Argelès-sur-Mer, Francia, Marzo 1939/1998
Gelatinobromuro de plata sobre papel
39 x 51 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación de Cornell Capa, 1998

Picasso acariciando a su perro Kazbek en el taller de la rue Grands-Augustins, París, 2 de septiembre de 1944
Gelatinobromuro de plata sobre papel
25,5 x 20,2 cm
Musée national Picasso – Paris
Donación 1991
MPPH2626

Francisco Capulino

Autorretrato, 1950
Óleo sobre lienzo
76 x 55 cm
Colección particular

Luis Castellanos

Los atletas, 1940
Óleo sobre tabla
77 x 77 cm
(p. 97)

Cabeza, 1940
Lápiz negro sobre cartulina
45 x 35 cm

Estudio armónico de cabeza para *Los atletas*, 1940
Lápiz negro sobre papel
43 x 33 cm

Cabeza de atleta, 1940
43 x 33 cm

Arlequín con antorcha, 1945
Dibujo a plumilla con tinta china y sepia sobre cartulina
49,8 x 32 cm

El geómetra, 1945
Dibujo a plumilla con tinta china y sepia sobre cartulina
32,3 x 50 cm

Arlequín de las pelotas, 1945
Dibujo a plumilla con tinta china y sepia sobre cartulina
49,8 x 32,3 cm

Bodegón, 1946
Dibujo a plumilla con tinta china y sepia sobre cartulina
50 x 32 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Francesc Català-Roca

Hoja de contactos para fotografías promocionales del Grupo R, c. 1952
Fotografía b/n
18 x 24 cm

Primera exposición Grupo R Arquitectura, Galerías Layetanas, Barcelona, diciembre de 1952
Fotografía b/n
13 x 18 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Agustí Centelles

Joan Miró, Pilar Juncosa, M. Dolors Miró, Rafael Santos Torroella, Maite Bermejo, Sebastià Gasch y Juan Antonio Gaya Nuño en las Galerías Layetanas, Barcelona, 1949
3 fotografías. Gelatinobromuro de plata sobre papel
15 x 24 cm aprox. c/u
Ajuntament de Girona. Archivo y Biblioteca
Rafael y María Teresa Santos Torroella, donación de sus herederos

Antonio Chicharro

Dibujos del niño Tony, s.f.
Grafito sobre papel
15 x 20 cm c/u
Fundación Carlos Edmundo de Ory

Eduardo Chicharro y Francisco Nieva

Libro clave para *El pájaro en la nieve*. *Un gran libro de nuestro tiempo*, 1949
Manuscrito con collages y dibujos
22 x 19 cm
Colección Francisco Nieva

Eduardo Chillida

El espíritu de los pájaros, 1952
Hierro y piedra
56 x 92,5 x 42,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 296)

Antoni Clavé

Le camp des Haras à Perpignan [El campo de Les Haras en Perpignan], 1939
Mina de plomo sobre papel. 2 dibujos
24 x 19,7 cm
22,7 x 30 cm
Colección particular

Figurines para *Los caprichos*, de Antonio Soler y Mateo Albéniz, 1946
Gouache sobre cartulina
29,5 x 23,5 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

José Antonio Coderch

Croquis del Pabellón Español de la IX Trienal de Milán, c. 1950-1951
Dibujo sobre papel. Copia de exposición
Archivo Coderch. Cortesía de la ETS de Arquitectura del Vallès, UPC

Manuel Colmeiro

Fotografías de los miembros del taller de arte mural (Urruchúa, Berni, Colmeiro, Spilimbergo y Castagnino) ante las pinturas de las Galerías Pacífico de Buenos Aires, 1946
2 fotografías. Gelatinobromuro de plata sobre papel
Medidas variables

Dibujo para luneta de las Galerías Pacífico de Buenos Aires, c. 1946
Lápiz sobre papel
33,5 x 96 cm

Sin título (dos cartones para los murales de las Galerías Pacífico de Buenos Aires), c. 1946
Tinta sobre cartón
Medidas variables

Boceto para la decoración general de las Galerías Pacífico de Buenos Aires, c. 1946
Lápiz sobre papel
21 x 28 cm

Colección familia Colmeiro

Conrado

André Breton y Eugenio Granell, 1941
Fotografía b/n
18 x 24 cm
Archivo Lafuente

Víctor María Cortezo

Maqueta para *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca [retablo escénico], 1940
Acrílico, escayola, madera, alambre y tela
50 x 81 x 62 cm

Figurines para *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca, 1947
Acuarela y tinta sobre cartulina
Medidas con marco: 62 x 81 cm
(p. 81)

Figurines para *Otoño del tres mil seis* de Agustín de Foxá, 1954
Acuarela sobre cartulina
25,5 x 34 cm

Museo Nacional del Teatro, Almagro

Pancho Cossío

Retrato de José Antonio Primo de Rivera, 1943
Óleo sobre lienzo
120 x 94,5 cm
MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Depósito de la Delegación del Gobierno en Cantabria

Retrato de Agustín Zancajo Ossorio, 1944
Óleo sobre lienzo
120 x 82 cm
MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
(p. 64)

Retrato de Ramiro de Ledesma, 1945
Óleo sobre lienzo
105 x 75 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación del Instituto de la Juventud, 1982

Barcos, c. 1949
Técnica mixta sobre papel
49 x 36 cm
Archivo Lafuente

Modest Cuixart

Composición, 1948
Óleo sobre papel barnizado
39,5 x 50 cm

Constelación, 1949
Óleo sobre cartulina
20,5 x 42 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Sin título. Original para *Dau al Set*, con texto manuscrito de Antoni Tàpies, 1950
Tinta sobre papel
15,5 x 10,5 cm
Colección MACBA. Depósito de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera

Hoot club Cobalto 49 [sic]. Original para el cartel del concierto de Willie Smith, 1950
Gouache sobre papel
89 x 64,5 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella

Salvador Dalí

El enigma de Hitler, 1939
Óleo sobre lienzo
95 x 141 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Maqueta para *Bacanal,* ballet basado en la música del Venusberg de la ópera *Thanhauser* de Wagner [decorado general], 1939
Acrílico sobre madera
50 x 60 x 30 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

Retrato del embajador Juan Francisco Cárdenas, 1943
Óleo sobre lienzo
61,3 x 50,8 cm
Colección Vadim Shulman.
Cortesía de la Galerie Thomire-Raphaël Roux
(p. 33)

Adriano del Valle

El Gran Banquete, c. 1929-1931
Collage sobre papel
9,5 x 13 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Álvaro Delgado

Pueblo Cautivo, 1946
4 dibujos a pluma sobre cartulina
50,7 x 35,7 cm c/u
Residencia de Estudiantes, Madrid.
Depósito Álvaro Llopis Lamela y Nicolás Sánchez Albornoz

Isaac Díaz Pardo

Naturaleza muerta, s.f.
Óleo sobre lienzo
70 x 75,5 cm
Colección particular, Vigo. Cortesía Galería Montenegro

Juan Manuel Díaz-Caneja

Iban a comunicar, c. 1948
Óleo sobre tablex
46 x 55 cm

Campesinos, c. 1950
Óleo sobre tablex
46 x 55 cm

Fundación Díaz-Caneja, Palencia

Víctor d'Ors

Pabellón de la Falange, 1941
Gouache sobre cartón
58 x 90 cm
Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Carlos Edmundo de Ory

Sin título, s.f.
Lápiz sobre papel
29 x 21 cm
Colección hijo de Eduardo Chicharro Briones

Sin título, 1944
Tinta sobre papel
29,5 x 21 cm

Sin título, s.f.
Tinta sobre papel. 2 dibujos
28 x 21 cm c/u

Dibujo surrealista (3 figuras entrelazadas), s.f.
Tinta sobre papel
21 x 28 cm

Fundación Carlos Edmundo de Ory

Victorina Durán

Figurines para *El yelmo de las almas* de Ramón Mª del Valle Inclán, 1940
Acuarela sobre cartulina
33 x 25,5 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

Feliu Elias

Bodegón de la bombilla [Sisley], 1941
Óleo sobre tabla
46 x 38 cm
Colección J. Elias

Fray Javier María de Eulate

Composición, 1953
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación del artista, 1953

Luis Fernández

L'inmense bouche [La inmensa boca], 1939
Óleo sobre lienzo
19 x 32,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito Colección Telefónica, 1997

Casto Fernández-Shaw e Iturralde

Maqueta del edificio Caracol, 1940
Cerámica, madera, yeso y pintura
20 x 44 x 60 cm

Maqueta del Monumento a la Patrona de los Náufragos, la Virgen del Carmen / Monumento a los Caídos del Mar, 1938-1943
Bronce, mármol de Carrara
169 x 132 x 43,2 cm

Torre del espectáculo, 1948-1950
Madera
51 x 40 cm (diámetro)

Casa Casto Fernández-Shaw, 1950
Lámina de metal. Soldadura y modelado
18 x 41 x 41 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Ángel Ferrant

Cabeza de mujer, 1940
Piedra
41 x 31 x 21,5 cm
C.A.C. Unión Fenosa Distribución, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Cabeza de mujer, 1940
Piedra
38 x 41 x 28 cm
C.A.C., ACS, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Cabeza de mujer, 1940
Piedra
40 x 28 x 23
C.A.C. Cartera Industrial REA, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Dibujos móviles, 1948
14 unidades. Tinta china y gouache sobre cartulina y pergamino
17,5 x 17,5 cm c/u

Ademán, 1949
Madera con incisiones policromadas
36 x 40 x 10 cm

Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella

Muchachas, 1950
Corcho policromado y alambre sobre tablero
69 x 52 cm
Colección particular
(p. 270)

Carlos Ferreira

Homenaje a los muertos de Hiroshima, 1953
Mármol
81 x 135 x 60 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Jesús García Férriz

Granja-Escuela San Isidro de Las Rozas, 22 de marzo de 1944
Positivo de fotografía b/n
17,8 x 23,7 cm
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

Miguel Fisac

Instituto laboral de Daimiel, 1951-1953
Dibujo sobre papel vegetal
56,4 x 32 cm
Fundación Fisac

Fototécnica Publifoto

Pabellón Español en la IX Trienal de Milán, 1951
27 fotografías. Gelatinobromuro de plata sobre papel
23,7 x 17,5 cm c/u
Material cedido por el Archivo Coderch y por el Ajuntament de Girona. Archivo y Biblioteca Rafael y María Teresa Santos Torroella, donación de sus herederos
(p. 275)

Esteban Francés

Arrangez vous, 1939
Óleo sobre lienzo
72,5 x 91,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Eloy Giménez Laguardia

Segunda fase, 1949
Gouache sobre papel
23,5 x 18 cm
Colección Eloy Laguardia

Formas en tránsito, 1949
Gouache sobre papel
65 x 45 cm; con marco: 82 x 64 cm
Colección particular

Ricard Giralt Miracle

Cartel de la exposición Industria y Arquitectura, 1954
Lito-Offset sobre papel
23,5 x 22,5 cm
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Mathias Goeritz

Personajes de Altamira, 1947
Tinta, gouache y óleo sobre papel
28,5 x 39 cm
Fundación Helga de Alvear, Cáceres

Gallo en la cueva, c. 1948
Gouache, arena y tinta sobre cartulina pegada sobre madera
65 x 86 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Tótem, 1948
Gouache sobre papel
34 x 46 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

Jinete, 1948
Acuarela sobre cartulina
23 x 27,5 cm
Archivo Lafuente

Boceto para el cartel de la cueva de Altamira, 1948
Gouache sobre papel
57 x 51 cm
Fundación Santillana-Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira

El hombre y sus ídolos, 1949
Técnica mixta sobre papel
27 x 19 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

Cartel *Visitez Altamira. Santander-Espagne*, 1949
69,2 x 49,5 cm
Archivo Lafuente

Joaquim Gomis

Sin título, c. 1947
2 fotografías. Gelatinobromuro de plata sobre papel
17,2 x 17,2 cm c/u
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 137)

Cadira eivissenca [Silla ibicenca], c. 1946
Gelatinabromuro de plata sobre papel
17 x 17 cm

Espardenyes de cànem [Espardeñas de cáñamo], c. 1946
Gelatinobromuro de plata sobre papel
17,5 x 18 cm

Hereus de Joaquim Gomis. Fundació Joan Miró, Barcelona

Julio González

Masque de Montserrat criant [Máscara de Montserrat gritando], c. 1938-1939
Bronce patinado
22,5 x 15,2 x 12 cm

Le cri [El grito], c. 1939-1941
Tinta china sobre cartulina verjurada
28 x 19,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Metamorfosis, 1941
Lápiz y ceras sobre papel
50 x 39 cm
Museo de Arte Contemporáneo "Vicente Aguilera Cerni" de Vilafamés

Eugenio Granell

Despertar en la selva, 1945
Óleo sobre lienzo
40,5 x 30,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

José Guerrero

Sin título, c. 1949
Acuarela, tinta y grafito sobre papel
32 x 48 cm

Sin título, c. 1949
Acuarela, tinta y grafito sobre papel
32 x 48 cm

Colección familia Guerrero

Josep Guinovart

El Blat, 1948
Óleo y collage sobre papel
Carpeta con 8 hojas c/u
Medidas variables
Colección particular
(p. 139)

Josep Guinovart y René Metras

Homenaje a García Lorca / Minotauro, Cobalto, Barcelona, 1951
Aguafuerte sobre papel
46,5 x 35 cm c/u
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

José Gutiérrez Solana

Autorretrato con muñecas, 1943
Óleo sobre lienzo
135 x 102 cm
Fundación Botín
(p. 118)

Naturaleza muerta con violín, 1943
Óleo sobre lienzo
90 x 75 cm
Colección Banco Santander

Hermanos Mayo

León Trotsky, Coyoacán, Ciudad de México, 1940/1992
Gelatina de plata sobre papel Ilford Galerie
27,9 x 35,6 cm

Ramón Mercader, Coyoacán, Ciudad de México, 1940/1992
Gelatina de plata sobre papel Ilford Galerie
27,9 x 35,6 cm

Frida Kahlo, Coyoacán, Ciudad de México, 1940-1946/1992
Gelatina de plata sobre papel Ilford Galerie
35,3 x 27,9 cm

Campesinos (Campaña Nacional de Alfabetización), Ciudad de México, c. 1940-1946/1992
Gelatina de plata sobre papel Ildford Galerie
27.9 x 35.6 cm
(p. 237)

Peluquero con paisaje, Ciudad de México, c. 1940-1946/1992
Gelatina de plata sobre papel Ildford Galerie
35,6 x 27,9 cm

Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat. Donación Hermanos Mayo

Jano

Cartel para la película *Surcos* (director: José Antonio Nieves Conde), 1951
Litografía
100 x 70 cm
Colección Julián Iglesias

Cartel para la película *Surcos* (director: José Antonio Nieves Conde), 1951
Litografía
100 x 70 cm
Colección Jano

Vassily Kandinsky

Sin título, 1941
Tinta china sobre papel
29 x 17,5 cm
Museo Universidad de Navarra

Kindel (Joaquín del Palacio)

Escuela Onésimo Redondo de la Sección Femenina, Aranjuez, s.f.
8 fotografía en b/n
Medidas variables
(p. 131)

Instituto de Óptica Daza Valdés. Arquitecto: Miguel Fisac, c. 1950
Fotografía b/n
18 x 24 cm

Instituto laboral de Daimiel. Arquitecto: Miguel Fisac, 1951-1953
2 fotografías b/n
18 x 24 cm c/u
Fundación Fisac
(p. 151)

Poblado de colonización de Esquivel (Sevilla). Arquitecto: Alejandro de la Sota, c. 1952
10 fotografías b/n
11 x 15 cm c/u

Poblado de colonización de San Isidro de Albatera (Alicante). Arquitecto: José Luis Fernández del Amo, c. 1956
9 fotografías b/n
11 x 15 cm c/u
(p. 152)

Mediateca. División de Estudios y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente

Paul Klee

Bebautes Ufer [La orilla construída], 1930
Pintura al temple sobre lienzo irregular pegado en papel sobre cartón
30 x 40 cm
Colección Abelló

Santiago Lagunas

Proyecto del Cine Dorado, 1949
Gouache sobre cartón
59 x 76,5 cm
(p. 287)

Boceto del techo de la sala del Cine Dorado, 1949
En el reverso: cartel del Primer Salón Aragonés de Pintura Moderna
Gouache sobre panel
82 x 124 cm

Boceto del pavimento para el vestíbulo principal del Cine Dorado, 1949
Gouache sobre papel
71,5 x 97 cm

Boceto de la vidriera para el vestíbulo anfiteatro del Cine Dorado, 1949
Gouache sobre cartón
70 x 100 cm

Bocetos para los azulejos de bar del Cine Dorado, 1949
Gouache sobre cartón. 2 dibujos
26 x 35 cm

Colección Hermanas Lagunas

Bocetos de la decoración aplicada del Cine Dorado, 1949
Gouache sobre papel
Total enmarcado: 81,5 x 81,5 cm (15 x 15 cm c/u)
Colección Emilia y Pilar Codín García

París, 1950
Óleo sobre lienzo
74,5 x 99,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Josep Llorens Artigas

Cerámica, 1948
Cerámica
Altura 14 cm; diámetro máximo 15 cm

Cerámica, 1948
Cerámica
Altura 32,4 cm; diámetro máximo 12,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Jarro, c. 1948
Cerámica
Altura 33,5 cm; diámetro máximo 18 cm
Archivo Lafuente

Jarrón, 1949
Cerámica
Altura 36 cm; diámetro máximo 15 cm
Colección particular

Otho Lloyd

Barri de la Ribera (Barcelona), 1946
Gelatina de plata sobre papel baritado.
2 fotografías
17,9 x 23,8 cm c/u

Sin título, 1946
Gelatina de plata sobre papel baritado
19,7 x 23,8 cm
(p. 226)

Carrer Basses de Sant Pere, 1946
Gelatina de plata sobre papel baritado
23,8 x 17,9 cm
(p. 227)

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Depósito de Salvador Martínez 1997

Baltasar Lobo

Mujer con calavera, 1942
Bronce
32,5 x 16 x 14,5 cm
Museo de Zamora. Junta de Castilla y León.
Depósito del Ayuntamiento de Zamora
(p. 304)

Urbano Lugris

Berbés, 1943
Óleo sobre tabla
28 x 45 cm
Colección Galería Montenegro
(p. 107)

Habitación del viejo marinero, 1946
Óleo sobre tabla
100 x 100 cm
Museo municipal Quiñones de León.
Ayuntamiento de Vigo

Maruja Mallo

Naturaleza viva, 1943
Óleo sobre tablero de artista
42 x 33 cm
Colección particular.
Cortesía Galería Leandro Navarro

Cabeza de mujer negra, 1946
Óleo sobre lienzo
56,5 x 46,5 cm
Museo de Pontevedra
(p. 238)

José Manaut Viglietti

Las sobras de la comida, s.f.
Grafito sobre papel
11,3 x 16 cm

Presos tendidos en petates, s.f.
Grafito sobre papel
22,2 x 19,1 cm
(p. 173)

Presos en la galería, 1943
Grafito sobre papel
22,5 x 31,8 cm

Universitat de València-Estudi General

Marqués de Santa María del Villar (Diego de Quiroga y Losada)

Eibar, 1944
7 fotografías b/n
Medidas variables, 17,8 x 18 cm aprox. c/u
(p. 156)

Belchite, junio 1942
Fotografía b/n
17,4 x 17,6 cm

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

Cirilo Martínez Novillo

Bodegón del vaso grande, 1941
Óleo sobre contrachapado
55 x 46 cm

Autorretrato del joven pintor, 1941
Óleo sobre madera
39 x 33 cm

Muchacho de Cuenca, 1943
Óleo sobre cartón
73 x 60 cm
(p. 36)

Colección particular, Madrid

Julio Maruri

Sin título [niño], 1948
Tinta sobre papel
24 x 21,2 cm

Sin título [niño], c. 1948
Tinta sobre papel
23,5 x 21,2 cm

Archivo Lafuente

Jordi Mercadé

Composición abstracta, 1947
Óleo sobre lienzo
146 x 96 cm
María Antonia Clavell, viuda de Mercadé

Retrato de Josep María de Sucre, 1948
Óleo sobre lienzo
101 x 81 cm
Colección MACBA. Depósito de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera

Manuel Millares

Abstracto marino, 1952
Óleo sobre lienzo
50 x 61 cm
(p. 276)

Mosaico, 1953
Técnica mixta sobre tablex
67 x 75 cm
(p. 297)

Colección particular, Madrid

Julia Minguillón

Escuela de Doloriñas, c. 1941
Óleo sobre tabla
197 x 220 cm
Museo Provincial de Lugo. Depósito Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Joan Miró

Sin título. Original para ilustración del libro *Altamira* de Rafael Santos Torroella, 1949
Gouache sobre papel
31 x 22,5 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

Sin título, 1949
Óleo sobre lienzo
66 x 81,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Serie *Barcelona*, 1944
Litografías I, II, XIX, XXIII, XXV y XXXVII
70 x 52 cm aprox. c/u.
Fundació Joan Miró, Barcelona
(p. 284-285)

Juan Antonio Morales

Figurines para *El cartero del Rey*, 1940
Acuarela sobre papel
27 x 21 cm

Bocetos de escenografía para *El cartero del rey*, 1940
Acuarela sobre papel
35 x 44 cm

Colección Familia del artista

José Moreno Villa

Curitas y piedras, 1939
Óleo sobre tabla
30 x 40 cm

Pianista, 1939
Gouache sobre papel
25 x 30 cm
(p. 234)

Residencia de Estudiantes, Madrid

Luis Moya Blanco

Sueño arquitectónico para una exaltación nacional [axonometría seccionada de la pirámide], 1937-1938
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
100 x 70 cm
Antonio González-Capitel

Sueño arquitectónico para una exaltación nacional [vista exterior de la pirámide y vista del lado norte], 1937-1939
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
100,5 x 70 cm
Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura
(p. 147)

Nicolás Muller

Cestos (Xauen, Marruecos), 1942/1985
Gelatinobromuro de plata sobre papel
30,3 x 23,9 cm

Fiesta del Mulud (Tánger), 1942/1985
Gelatinobromuro de plata sobre papel
23,1 x 29,5 cm

Serrano en traje de procesión (Cuenca), 1948
Gelatinobromuro de plata sobre papel.
Copia de época
30 x 24 cm
(p. 123)

Cura paseando (San Cristóbal de Entreviñas), 1950/1985
Gelatinobromuro de plata
23,9 x 29,8 cm

Semana Santa (Cuenca), 1950
Gelatinobromuro de plata sobre papel.
Copia de época
30 x 24 cm
(p. 122)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Josep Narro

Camp 11 Le Barcarès [Campo 11 Le Barcarès], 1939-1941
Tinta y acuarela sobre papel
24,8 x 31 cm

Malade/Camp 2 bis Argelès-sur-Mer / Mars 39 [Enfermo/Campo 2 bis Argèles-sur-Mer / Marzo 39]
Tinta sobre papel
21 x 27 cm

Fondo Josep Narro / MUME. Museu Memorial de l'Exili

Francisco Nieva

Dragón, 1945
Collage
12 x 23,5 cm
(p. 202)

Castañuela, 1945
Collage
15 x 9,54 cm

Colección Francisco Nieva

Sin título, s.f.
50 x 40 cm

Sin título, s.f.
50 x 40 cm

Sin título (dibujos), c. 1945-1950
21 x 28 cm

Sin título, c. 1945-1950
21 x 28 cm

Fundación Carlos Edmundo de Ory

Santiago Ontañón

Cartel Margarita Xirgu, c. 1942-1946
Litografía
90 x 70 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

Figurines para *Numancia*, de Miguel de Cervantes, adaptación de Rafael Alberti, obra representada en Montevideo por la compañía de Margarita Xirgu, 1943
34 x 23 cm
Archivo Jordi Rius Xirgu

Godofredo Ortega Muñoz

La jaula, 1940-1941
Óleo sobre lienzo
38 x 42 cm
Clemente Lapuerta
(p. 138)

Membrillos colgados, 1950
Óleo sobre lienzo
54 x 73 cm
Colección particular
(p. 138)

Manuel Ángeles Ortiz

Sin título, 1939-1942
Maderas petrificadas
Medidas variables
Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat
(p. 240)

Sin título, 1943-1963
Tinta china sobre papel
49,6 x 64,4 cm

Sin título, 1943-1963
Gouache y tinta sobre papel
49,7 x 64,1 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Jorge Oteiza

Mujer con niño mirando con temor al cielo, 1949
Bronce
42 x 28 x 23 cm

Sin título (unidades livianas), 1950-1952
Collage sobre papel
18,6 x 23,4 cm c/u
(p. 35)

Sin título (hiperboloide), 1950-1952
Collage sobre papel
18,6 x 23,4 cm

Apostolario de Aránzazu. Friso con 16 apostoles, 1952
Bronce
15 x 8 x 5 cm

Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa - Alzuza, Navarra

Fraile, 1952
Piedra
60 x 13 x 18 cm
Colección particular.
Cortesía Galería Leandro Navarro

San Francisco, 1953
Mármol
37 x 14,5 x 7,5 cm

Cabeza de apóstol, 1953
Bronce
45 x 27 x 30 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Paisajes Españoles

José Luis Fernández del Amo. Poblado de colonización de San Isidro de Albatera (Alicante), vista aérea, c. 1956
Fotografía b/n
13 x 18 cm
Mediateca. División de Estudios y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente
(p. 152)

Pablo Palazuelo

Sin título, 1950
Tinta china sobre papel
34,5 x 26,3 cm

Sin título, 1951
Plumilla sobre papel
34,3 x 25,8 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito temporal Fundación Pablo Palazuelo, Madrid, 2009

Sin título, 1951
Plumilla sobre papel
34,4 x 26,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Benjamín Palencia

Alegoría de la era (Estío), c. 1941
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm

Composición, 1942
Tinta y acuarela sobre papel
44 x 28 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Paisaje de Vallecas, 1943
Acuarela sobre papel
33 x 41 cm

Paisaje de Vallecas, 1943
Acuarela sobre papel
32 x 39,5 cm

Colección particular

Cuatro niñas, 1943-1944
Acuarela sobre cartulina
42,5 x 37,5 cm

Dos niñas y dos niños, 1943-1944
Acuarela sobre cartulina
42,5 x 37,5 cm

Tres niñas, c. 1943-1944
Acuarela sobre cartulina
37,5 x 26,5 cm
(p. 31)

Cuatro niños en Vallecas, 1944
Acuarela sobre cartulina
37,8 x 26,2 cm

Muchachos de Vallecas, 1945
Acuarela sobre cartulina
38 x 26,7 cm

Cinco muchachos de Vallecas, 1945
Acuarela sobre cartulina
38 x 26 cm

Niño con aro, 1948
Acuarela sobre cartulina
37,5 x 26,6 cm
(p. 31)

Cuatro niños en Vallecas con casa, s.f.
Acuarela sobre cartulina
37,5 x 26,2 cm

Colección particular. Cortesía Galería Leandro Navarro

Mujer tumbada, 1948
Gouache sobre papel
28 x 44 cm
Colección particular
(p. 205)

Pando

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Fachada
Fotografía b/n. Copia de época
11,6 x 8,5 cm

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Hall con mostrador, escalera y escultura de Oteiza
Fotografía b/n. Copia de época
8,5 x 11,6 cm

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Escultura y escalera de Oteiza
Fotografía b/n. Copia de época
11,6 x 8,5 cm

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Escalera desde arriba
Fotografía b/n. Copia de época
11,6 x 8,5 cm

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Sala de espera con banco y lámpara
Fotografía b/n. Copia de época
17,4 x 23,5 cm

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Interior con mesitas en fila contra la pared.
Fotografía b/n. Copia de época
17,4 x 23,5 cm

Cámara de Comercio de Córdoba. Arquitectos: Rafael de La-Hoz y J.M. García de Paredes, 1952-1955. Secretaría
Fotografía b/n. Copia de época
8,5 x 11,6 cm

Archivo de Rafael de La-Hoz Arquitectos

Nanda Papiri

Sin título, s.f.
2 óleos sobre lienzo
60 x 40 x 4 cm (medidas con marco)
Colección hijo de Eduardo Chicharro Briones
(p. 203)

Carlos Pascual de Lara

Calabaza y piedras, 1940
Acuarela sobre papel
17,5 x 16 cm
Colección viuda de Lara

El circo, 1949
Óleo sobre lienzo
90 x 118 cm
(p. 18)

Gente de un pueblo. Aránzazu, 1954
Ceras sobre cartulina
48 x 62,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Carlos Pérez de Rozas

Coros de las Juventudes Hitlerianas, 1943/2016
2 fotografías b/n. Copia de exposición
11,4 x 17,5 cm c/u
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Joan Ponç

Algol, 1947
Óleo sobre cartón entelado
65 x 48,5 cm
Colección MACBA. Depósito de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera

Cristóbal Portillo

Interior de la escuela de radio F. Matmo, 1947/2016
3 fotografías b/n. Copia de exposición
12,95 x 20 cm c/u
Fondo Cristóbal Portillo. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

Carla Prina

Sin título, 1943
Óleo sobre tabla
16 x 20 cm
(p. 266)

Sin título, 1943
Óleo sobre tabla
20 x 16 cm

Sin título, 1944
Óleo sobre tabla
16 x 20 cm
(p. 266)

Sin título, 1944
Óleo sobre tabla
20 x 16 cm

Sin título, 1946
Óleo sobre tabla
20 x 16 cm
(p. 266)

Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

Pere Pruna

Muerte del soldado de Franco, 1938
Óleo sobre tela
170 x 115 cm
Familia Malagrida Matons
(p. 69)

Luis Quintanilla

Destruction [Destrucción], 1942
Grafito, acuarela sobre papel
53 x 39 cm

Hanging Men [Hombres colgados], 1942
Grafito, acuarela, ceras, tinta negra a plumilla sobre papel
44,5 x 37 cm

Despair [Desesperación], 1943
Grafito, acuarela sobre papel
38,2 x 50,7 cm

Ruins [Ruinas], 1943
Grafito, acuarela, tinta negra a plumilla, ceras sobre papel
51 x 39,7 cm
(p. 2)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito Temporal - comodato de Paul Quintanilla, Nueva York, 2008

Julio Ramis

Abstracción, 1951
Óleo sobre lienzo
91 x 122 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación del artista, 1951

Josep Renau

Paisaje Valenciano, 1943
Óleo
68,8 x 81 cm
Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau, Valencia

Ilustraciones para *El libro del Mar: Fondo marino y paisaje*, 1945
Tinta sobre cartón
21,7 x 30 cm

Ilustraciones para *El libro del Mar: Trilobites*, 1946
Tinta sobre cartón pegado sobre carpeta de cartulina
36,5 x 27,4 cm

Ilustraciones para *El libro del Mar: Conchas fósiles*, 1946
Tinta sobre cartón pegado sobre carpeta de cartulina
16,5 x 21,5 cm

Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat

Manuel Rivera

Pintura, 1950
Óleo sobre lienzo
65 x 81 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Cuevas, 1953
Óleo sobre tablex
61 x 48 cm
Colección Miguel Olmedo, Granada

José Robledano

3ª Galería, c. 1940
Carboncillo sobre papel
24,7 x 31,5 cm
(p. 166)

Valdenoceda, c. 1941
Lápiz y carboncillo sobre papel
24,7 x 31,5 cm
(p. 167)

Biblioteca Nacional de España

Alfonso D. Rodríguez Castelao

El bongocero (Serie *Debuxos de negros*), 1939
Tinta y gouache sobre papel
30,5 x 23 cm

Ritmo afro-cubano (Serie *Debuxos de negros*), 1939
Tinta y gouache sobre papel
30,6 x 22,9 cm

El billetero (Serie *Debuxos de negros*), 1939
Tinta sobre papel
34 x 42 cm

Museo de Pontevedra

Octavi de Romeu (pseudónimo de Eugenio d'Ors)

Hombre prehistórico (original para la ilustracion del libro *Altamira*, Cobalto 49, Barcelona de Rafael Santos Torroella), 1949
Tinta y lápices de colores sobre papel
17 x 12,5 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella

Pablo Ruiz Picasso

Femme asise dans un fauteuil gris, 1939 [Mujer sentada en un sillón gris]
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm
(p. 252)

Les anguilles de mer [Los congrios], 1940
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Tête de mort [Calavera], 1943
Bronce y cobre
25 x 21 x 31 cm
Musée national Picasso - Paris
Dación en 1979
MP326
(p. 257)

Tête de mort [Calavera], 1943
Collage
16,3 x 15,1 cm
Musée national Picasso - Paris
Compra en 1998
MP1998-12
(p. 256)

Homme debout au mouton [Hombre de pie con cordero], 1943
Agua y tinta china sobre papel
60 x 28,7cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación Claude Ruiz Picasso, París, 1997

Fauno músico nº 5, 1948
Litografía sobre papel Arches
77 x 56,6 cm

Fauno en los ramajes, 1948
Litografía sobre papel Arches
76,5 x 65 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Carlos Sáenz de Tejada

En nuestra justicia está nuestra fuerza, 1939
Impresión Offset sobre papel
100 x 70 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Francisco San José

Sierra de Gredos, 1944
Óleo sobre lienzo
71 x 142 cm
Colección particular. Cortesía Galería Leandro Navarro

Alberto Sánchez

Pueblo Español, 1945
(p. 244)
Pueblo ruso, 1945
(p. 245)
Acuarela sobre papel
25 x 71 cm c/u

Colección particular, Madrid

Martín Santos Yubero

Combate celebrado en la gimnástica, 1939/2016
Fotografía b/n. Copia de exposición
12,59 x 20 cm

Regreso de los cuadros al Museo del Prado, septiembre de 1939/2016
4 fotografías b/n. Copia de exposición
13,24 x 20 cm c/u

El mercado del hambre, 1939/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
35 x 23 cm

Terrazas de café sin público, 1939/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
35 x 23 cm
(p. 216)

Primeros Asuntos. Auxilio Social, 1939/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Manuel Rodríguez (Manolete), Marcial Lalanda y Juan Belmonte hijo, 12 de octubre de 1939/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Corrida de toros en honor al Reichsführer de las SS Heinrich Himmler, Plaza de las Ventas, 20 de octubre de 1940/2016
4 fotografías b/n. Copia de exposición
20 x 13,08 cm c/u

Acto del S.E.U, Ciudad Universitaria, c. 1940/2016
2 fotografías b/n. Copia de exposición
12,57 x 20 cm c/u

Exhibición deportiva en Ciudad Universitaria, c. 1940/2016
3 fotografías b/n. Copia de exposición
13,23 x 20 cm c/u

Museo del Traje, c. 1940/2016
4 fotografías b/n. Copia de exposición
12,9 x 20 cm c/u

Domingo de Ramos, Iglesia de los Jerónimos, Madrid, 1940/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm
(p. 215)

Sin título, 1940/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm
(p. 120)

Autos de choque, c. 1940/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Festividad, calle Hortaleza. Romería, c. 1940/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Mujeres en clase de corte y confección, 1940/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Vendedor de castañas, 17 de noviembre de 1941/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
35 x 23 cm
(p. 217)

Cárcel de Porlier, enfermería y peluquería, agosto de 1941/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm
(p. 169)

Clases de aprendizaje de oficios y de cultura, 1942/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Esperanza Navarro, nadadora, 1943/2016
Fotografía b/n. Copia de exposición
20 x 13 cm

Campeonato de Liga, Real Madrid 4-Coruña 3, 7 de enero de 1943/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
35 x 23 cm

Los tubos de la risa, 1943/2016
2 fotografías b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm c/u
(p. 17)

Andamiaje para colocar el letrero de Cortes Españolas, 1943/2016
Fotografía b/n sobre dibond. Copia de exposición
23 x 35 cm

Fondo Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

Antonio Saura

Enigmática danza/Constelación, 1950
Óleo sobre cartón
37 x 44,3 cm

La vida en nebulosa, 1949
Óleo sobre papel
35 x 50 cm

Fenómeno, 1953
Óleo sobre cartón
21 x 27 cm
(p. 293)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Eusebio Sempere

Sin título, 1949
Oleo sobre tabla
41,5 x 32,2 cm
(p. 290)

Paisaje, c. 1950
Acuarela sobre papel
31 x 37 cm

Colección Sempere. MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Paisaje de París con casas y árboles, c.1950
Acuarela sobre papel
30,3 x 36,9 cm
Colección particular, Valencia. Depósito en MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
(p. 291)

Luis Seoane

Serie *Homenaje a la Torre de Hércules*, dibujo 3. Editorial Nova, Buenos Aires, 1944
Tinta china sobre cartulina
36 x 51 cm

Fardel de eisilado [Fardel del exiliado], 1950
Tinta china sobre cartulina
40,5 x 29,5 cm

Fundación Luis Seoane

Eduald Serra

Figura, 1950
Terracota
40 x 17 x 40 cm
Colección Guillermo de Osma

El petó – Maternitat [El beso – maternidad], 1951
Cadenas y bronce
32 x 28 x 18 cm
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

José María Sert

La defensa del Alcázar, c. 1940
Óleo sobre papel de plata sobre cartón
116 x 90 x 6,3 cm
Colección G. Marañón
(p. 68)

Boceto para *El camino de la Victoria*, decoración de la Cripta del Alcázar de Toledo, c. 1940
Óleo sobre papel sobre cartón
118 x 104 cm
Colección particular, Barcelona. Cortesía Sotheby's Madrid

Alejandro de la Sota

Pueblo de colonización de Esquivel, 1952
Dibujo a rotulador sobre papel
21,5 x 31,5 cm
Fundación Alejandro de la Sota

Ramón Stolz Viciano

Desastres de Santander, 1951
Óleo sobre lienzo
Tríptico. Óleo sobre lienzo
271 x 98 cm
Colección particular, Zaragoza. Cortesía José de la Mano

Tony Stubbing

Postal, 1949
Collage y gouache de sobre papel
16 x 11 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

Sin título, 1950
Técnica mixta sobre papel
46 x 36 cm
Archivo Lafuente

Aurelio Suárez

Cárcel, 1946
Gouache sobre papel
35 x 47 cm
Galería Cornión

Olor a soga, 1947
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm
Colección Guillermo de Osma
(p. 204)

Josep María de Sucre

Sartrieri, 1952
Ceras sobre cartulina
34 x 24 cm
Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella

Antoni Tàpies

Composición, 1947
Óleo y carboncillo sobre tela
38 x 46,3 cm
Colección MACBA. Depósito de Arte de la Generalitat de Catalunya. Antigua Colección Salvador Riera

Figura sobre madera quemada, 1947
Técnica mixta sobre tabla
76,5 x 64,5 cm

Dibujo, 1948
Carbón y tinta sobre papel
32 x 48 cm

Parafaragamus, 1949
Óleo sobre tela
89 x 116 cm
(p. 91)

Colección Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

Gat i pirámides [Gato y pirámides], 1948-1949
Acuarela y tinta sobre papel
32,5 x 43,5 cm

Homes i cavalls [Hombres y caballos], 1951
Acuarela y tinta sobre papel
47,5 x 62,5 cm
(p. 312)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Boceto de cartel para una exposición, 1950
Tinta china y gouache sobre papel
100 x 69 cm
Colección Banco Santander

Dehly Tejero

Vista del interior de su estudio, 1940
Óleo sobre lienzo
32 x 40 cm; con marco: 40 x 48 cm

Autorretrato, 1950
Óleo sobre lienzo
75 x 55 cm

Colección particular

Josefa Tolrà i Abril

Planetas que circundan al sol, c. 1940-1950
Tinta china, lápiz y rotuladores de color sobre cartulina color hueso
50 x 65 cm

Genio astral-planeta Tierra, 1952
Tinta china y lápices de colores sobre cartulina color hueso
50 x 65 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Donación de María Lladó, 1971

Torres Molina

Almería, Detalle de cocina en las viviendas, 29 de julio de 1946
Positivo de fotografía b/n
23 x 16,6 cm
(p. 157)

Almería. Viviendas en la Nueva Barriada, 1946
Positivo de fotografía b/n
17,5 x 24 cm

Almería. Entrega de llaves y bendición, 15 de diciembre de 1944/2016
Fotografía b/n. Copia de exposición
10 x 15 cm

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

José María de Ucelay

Naturaleza muerta, c. 1938-1949
Óleo sobre lienzo
71,8 x 92,3 cm

Naturaleza muerta, 1940
Óleo sobre lienzo
71,5 x 91,3 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Chistu y tamboril, 1952
Óleo sobre lienzo
60 x 86 cm
Colección Zorrilla Lequerica

José Val del Omar

Sin título. Circuito perifónico de Valencia, c. 1939
Collage sobre cartulina
31,6 x 21,6 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito comodato del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2011

Remedios Varo

Alegoría de invierno, 1948
Gouache sobre papel
44 x 44 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 243)

Daniel Vázquez Díaz

Eva (Retrato en blanco o retrato estatua), 1944
Óleo sobre lienzo
158 x 105 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación del artista, 1969

José Vela Zanetti

Bocetos para el mural de la ONU, 1950
Técnica mixta sobre papel
26,5 x 99,5 cm c/u
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Miquel Villá

La casa Roja, s.f.
Óleo sobre lienzo
46 x 55 cm
Colección particular

Vicente Viudes

Figurines para *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, de Calderón de la Barca, 1948
Acuarela sobre cartulina
32,5 x 26 cm
Museo Nacional del Teatro, Almagro

Rafael Zabaleta

Objetos en un interior, 1945
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm

Mino da Fiésole III (serie *Sueños de Quesada*), s.f.
Dibujo a tinta china
47,8 x 55 x 2,5
(p. 86)

No son dragones, no (serie *Sueños de Quesada*), s.f.
Dibujo a tinta china
42 x 52 x 3,8 cm

Museo Zabaleta, Quesada

Ignacio Zuloaga

Mi familia, 1937
Óleo sobre lienzo
233 x 249 x 3,5 cm
Museo Ignacio Zuloaga - Castillo de Pedraza. Pedraza de la Sierra, Segovia
(p. 115)

PELÍCULAS

Italia. Venezia. La Biennale d'Arte. [Italia, Venecia, La Bienal de Arte] Giornale Luce, 5 de junio de 1938
Blanco y negro/sin sonido
1'12"
Istituto Luce - Cinecitta

Segovia. Representación de un auto sacramental, Noticiario No-Do, 1938
Blanco y negro/sin sonido
Filmoteca Española - ICAA

Spagna. Madrid. La rivista della vittoria [España. Madrid. El desfile de la Victoria], Giornale Luce, 24 de mayo de 1939
Blanco y negro/con sonido
5'50"
Istituto Luce - Cinecitta

José Luis Saénz de Heredia. Departamento Nacional de Cinematografía ¡Presente!, 1939
Blanco y negro/con sonido
18'
Filmoteca Española - ICAA

Spagna. Madrid. Ciano visita i luoghi devastati dalla guerra civile [España. Madrid. Ciano visita los lugares devastados de la Guerra Civil]
Giornale Luce, 26 de julio de 1939
Blanco y negro/sin sonido
2' 14"
Istituto Luce - Cinecitta

Departamento Nacional de Cinematografía
La concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo, 1939
Blanco y negro/con sonido
28' 10"
Filmoteca Española - ICAA

Carlos Arévalo
Director de fotografía: Cecilio Paniagua
Ya viene el cortejo..., 1939
Blanco y negro/con sonido
11'30"
Video Mercury Films
(p. 79)

Edgar Neville
Vivan los hombres libres, 1939
Blanco y negro/con sonido
7'
Filmoteca Española - ICAA

Manuel Augusto García Viñolas
Boda en Castilla, 1941
Blanco y negro/con sonido
16'
Filmoteca Española - ICAA

El caudillo inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes, Noticiario No-Do, 31 mayo 1943
Blanco y negro/con sonido
1'39"
Filmoteca Española - ICAA

Franco trifft zur Tausendjahrfeier Castiliens ein [Llegada de Franco para el Milenio de Castilla], 1943
Blanco y negro/con sonido
1' 22"
Bundesarchiv Filmarchiv

Una granja-escuela en Valencia. Un curso de Instructoras de Hogares rurales a cargo de la Sección Femenina de la Falange, Noticiario No-Do, 13 de septiembre de 1943
Blanco y negro/sin sonido
1'40"
Filmoteca Española - ICAA

Reconstrucción. El Director General de Regiones Devastadas entrega nuevas obras en Lérida. Viviendas protegidas en Mejorada del Campo, Noticiario No-Do, 3 de marzo de 1944
Blanco y negro/con sonido
1'44"
Filmoteca Española - ICAA

Feierliche Übergabe von neuerrichteten Wohnhäusern (in Almería)
[Entrega ceremonial de casas de nueva construcción (en Almería)], 1945
Blanco y negro/con sonido
1'17"
Bundesarchiv Filmarchiv

Carlos Serrano de Osma
Decorados: José Caballero
Embrujo, 1947
Blanco y negro/con sonido
Filmoteca Española - ICAA

Tàpies, inauguración Salón de los Once. No-Do, 1948
Blanco y negro/con sonido
Filmoteca Española - ICAA

Un pintor español. Salvador Dalí en Cadaqués, Noticiario No-Do, 1948
Blanco y negro/sin sonido
2'38"
Filmoteca Española - ICAA
No-Do 297B
(p. 313)

Nel mondo del teatro: scene e costumi di Salvador Dalí, Giornale Luce [En el mundo del teatro: escenas y trajes de Salvador Dalí], 23 de noviembre de 1949
Blanco y negro/sin sonido
1'20"
Istituto Luce - Cinecitta

Marqués de Villa-Alcázar
(Jesús Francisco González de la Riva)
España se prepara, 1949
Blanco y negro/con sonido
13'50""
Mediateca. División de Estudios y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente

Edgar Neville
El último caballo, 1950
Blanco y negro/con sonido
Filmoteca Española - ICAA

Luis Lucía
Lola la Piconera, 1951
Blanco y negro/con sonido
Filmoteca Española – ICAA

Daniel Mangrané
Parsifal, 1951
Blanco y negro/con sonido
Filmoteca Española - ICAA

Fiesta de la Hispanidad. EL Generalísimo inaugura en el Museo Nacional de Arte Moderno la exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, 22 de octubre de 1951
Blanco y negro/con sonido
55"
Filmoteca Española - ICAA

Román Viñoly
Esta es mi vida, Buenos Aires 1952
Blanco y negro/con sonido
Filmoteca Española - ICAA

SELECCIÓN DE REVISTAS

La selección que aparece a continuación es parte de la extensa y variada documentación (libros, revistas, panfletos, manuscritos, documentación fotográfica y textual de carácter administrativo, etc.) reunida para la muestra *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*.

En el contexto de la exposición, dichos materiales ayudan a visibilizar las complejas relaciones entre las esferas cultural y política y la modernidad artística en el Estado español durante el periodo de 1939 a 1953, si bien por su amplitud exceden la capacidad y el foco de interés de estas páginas. Con el ánimo de facilitar el libre acceso a esta información generada por la investigación de la exposición, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pone a disposición de investigadores y público interesado la relación completa de todos los materiales expuestos disponible en http://www.museoreinasofia.es/

***Bisonte: antología de la Escuela de Altamira*, n.º 1 (y único).** Santander: Taller Hermanos Bedia, s.f
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Cobalto Arte Antiguo y Moderno*.** Barcelona: Cobalto, 1947-1948
3 volúmenes (el paisaje, el retrato, Turner) con cuatro cuadernos cada uno
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Cobalto Arte Antiguo y Moderno*: cuaderno *El Surrealismo*.** Barcelona: Cobalto, 1948.
Ajuntament de Girona. Archivo y Biblioteca Rafael y María Teresa Santos Torroella, donación de sus herederos.

***Cobalto 49*, n.os 1-3**. Barcelona: Cobalto, primavera 1949-marzo 1950
Biblioteca Joaquim Folch i Torres - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

***Cuadernos Americanos*, n.º 5, año 3.** México: septiembre-octubre 1944
Residencia de Estudiantes, Madrid

***Cuadernos de Arquitectura, Revista del Colegio de Arquitectos de Catalunya*, n.º 18.** Barcelona: 1954
Bilbioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

***D'Ací d'Allà*, vol. 1, n.º 1 y vol. 24, n.º 185.**
Barcelona: Editorial Catalana. enero 1918 y junio 1936
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Dau al Set*, vol. 1, n.º 1.** Barcelona: octubre 1948
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Dau al Set*, n.º extraordinario.**
Barcelona: diciembre 1949
Biblioteca Joaquim Folch i Torres-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

***Domus*, n.º 260.** Milán: julio-agosto 1951
Ajuntament de Girona. Archivo y Biblioteca Rafael y María Teresa Santos Torroella, donación de sus herederos.

***El hijo pródigo*, n.os 1, 2 y 3.** México: Letras de México, 1943
Residencia de Estudiantes, Madrid

***El pájaro de paja*.** Madrid: diciembre 1950
Colección Hijo de Eduardo Chicharro Briones

Escorial, revista de cultura y letras.
Madrid: 1940-1950
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Espadaña, poesía y crítica*.** León, 1944
Fundación Carlos Edmundo de Ory

***España Peregrina*, n.º 3.** México: Junta de Cultura Española, 1940
Residencia de Estudiantes, Madrid

HAZ. Revista nacional del S.E.U. Madrid: Sindicato Español Universitario, 1938-1944
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 63)

***La Cerbatana. Revista ilustrada de la nueva estética*, n.º 1.** Madrid: abril 1945
Fundación Carlos Edmundo de Ory
(p. 198)

***La Codorniz*.** Madrid: 1941-1948
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 225)

***La Estafeta Literaria*, n.º 21.**
Madrid: 15 de febrero de 1945
Fundación Carlos Edmundo de Ory
(p. 194)

***La Estafeta Literaria*, n.º especial.** Madrid: 1946
Fundación Carlos Edmundo de Ory

***Las Españas*, n.º 1.** México: 1946
Residencia de Estudiantes, Madrid

***Litoral*, III época, n.º 1.** México: Gráfica Panamericana, julio 1944
Residencia de Estudiantes, Madrid

***Nuestra España*, n.º 1**. La Habana: 1941
Archivo Lafuente

***Numero, Arte e letteratura,* n.º II, año II**
(número especial italiano-español). Florencia: mayo 1950
Archivo Lafuente

***Postismo*, n.º 1.** Madrid: enero 1945
Fundación Carlos Edmundo de Ory

***Reconstrucción*.** Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 1940-1948
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 144)

Revista Nacional de Arquitectura. Madrid. COAM, 1942-1952
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 18-19**.
Madrid: 1943
Archivo Familia Cabrero

***Revista Nacional de Arquitectura*, n.os 102 y 103 (dedicado a la Feria del Campo).** Madrid: junio y julio de 1950
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 128.**
Madrid: agosto 1952
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Signal*.** Berlín: Deutscher Verlag, 1941-1944
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Spazio, Rassegna delle Arti e dell'Architettura, n.º 5, Roma: julio-agosto 1951
Ajuntament de Girona. Archivo y Biblioteca Rafael y María Teresa Santos Torroella, donación de sus herederos

***Sur*.** Buenos Aires: 1941-1943
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

***Ver y estimar. Cuadernos de crítica artística*, vol. V, n.º 20** (dirigido por Jorge Romero Brest). Buenos Aires: octubre 1950
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Vértice: revista nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S. San Sebastián, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1937-1939
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(p. 63)

***Y, Revista para la mujer*. Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., n.º 6-7,** julio-agosto 1938
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

OTRAS OBRAS REPRODUCIDAS

Pieter Bruegel

La caída de Ícaro, c. 1527-1528
Óleo sobre tela
73,5 x 112 cm
Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique
(p. 326)

Henri Matisse

Icare [Ícaro], 1946
Gouache sobre papel
43,4 x 34,1 cm
Centre Pompidou. Musée national d'art moderne, Paris. Donación, 1985
(p. 324)

José Manaut Viglietti

Carta a su esposa redactada desde la enfermería de la Prisión Provincial de Porlier, Madrid, 14 de abril de 1943
Colección José Manaut de la Biblioteca de la Universidad CarlosIII, Madrid
(p. 170)

Pablo Ruiz Picasso

La Chute de Icare [La caída de Ícaro], 1958
Mural en acrílico sobre cuarenta tableros de contrachapado de madera para la sede central de la Unesco
910 x 1060 cm
Unesco, París
(p. 323)

Giotto Zanini

Parma, 1948
Óleo sobre tela
59 x 74,5 cm
Intesa Sanpaolo
(p. 106)

Ficha policial de Pablo Picasso, Dirección General de Seguridad, Madrid, 1951
Archivo Histórico Nacional, Madrid
(p. 255)

Hoja disciplinaria de la Prisión Provincial de Madrid de Juan Manuel Díaz-Caneja, 17 de febrero de 1948-28 de abril de 1949
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / Archivo Histórico Provincial de Toledo
Signatura 23051 / 42 Folio 15 r. y v.
(p. 172)

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España
Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O´Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora del Área de Actividades Públicas
Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Olga Ovejero

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

Subdirección General Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia
Carlos Gómez

Jefe del Área Económica
Adolfo Bañegil

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
Carmen González

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Ramón Caso

Jefe de Arquitectura
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 26 de abril al 26 de septiembre de 2016.

EXPOSICIÓN

Comisaria
María Dolores Jiménez-Blanco

Jefa del área de exposiciones
Teresa Velázquez

Apoyo en la investigación
Patricia Molins
Leticia Sastre

Coordinación
Fernando López
Patricia Molins
Leticia Sastre

Gestión
Natalia Guaza
David Ruiz

Registro
Clara Berástegui
Rodrigo Martín
Iliana Naranjo

Restauración
Ana Iruretagoyena, responsable
Beatriz Alonso
Margarita Brañas
Pilar García Fernandez
Juan Antonio Sánchez

Diseño de montaje
OIKO arquitectos

Realización
TEMA

Audiovisuales
ZENIT

Transporte
EDICT

Seguros
Poolsegur Correduría de Seguros

PUBLICACIÓN

Edita el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Coordinación general
Teresa Ochoa de Zabalegui

Asistencia en la coordinación
Violeta Fraile

Diseño gráfico
gráfica futura

Traducciones
(del inglés, francés y catalán al español)
Marta del Pino
(del español al inglés)
Toni Crabb
Nuria Rodríguez

Edición y corrección de textos (español)
Violeta Fraile
Teresa Ochoa de Zabalegui
Miriam Querol

Edición y corrección de textos (inglés)
Christopher Davey

Gestión de la producción
Julio López

Imprenta y fotomecánica
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Encuadernación Ramos

ISBN: 978-84-8026-537-9
NIPO: 036-16-007-1
DL: M-9825-2016

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://www.mcu.es/publicaciones

© de la presente edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016

© de los textos, sus autores, herederos y editoriales

© de las traducciones, los traductores

De las obras:

© Alberto Sánchez, Baltasar Lobo, Benjamín Palencia, Cirilo Martínez Novillo, Manolo Millares, Eusebio Sempere, Guinovart, José Caballero, Manuel Ángeles Ortiz, José Gutiérrez Solana, Maruja Mallo, Oteiza, Pere Pruna, Remedios Varo, Ignacio Zuloaga, Zabalaga-Leku, VEGAP, Madrid, 2016

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2016

© Succession H. Matisse/ VEGAP/ 2016

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2016

© Comissió Tàpies, VEGAP, Madrid, 2016

© ESTATE BRASSAÏ – RMN-Grand Palais

Robert Capa © International Center of Photography / Magnum Photos / Contacto

Nicolás Muller© Comunidad de Madrid

© Rafael Zabaleta

© Sucessió Miró, 2016

Ortega Muñoz © Clemente Lapuerta

© Herederos Joaquim Gomis. Fundació Joan Miró, Barcelona

© Luis Castellanos

© Herederos de Rosario de Velasco

© Herederos de José Moreno Villa

© (© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / A+V Agencia de Creadores Visuales 2016) 2016

© del resto de las obras, sus autores y herederos

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Ensayos originales, BY - NC -DN 4.0

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo fotográfico C.A.C. - Museo Patio Herreriano, Valladolid: 311

Archivo Histórico Nacional, Madrid: 255

Archivo Histórico Provincial de Toledo: 172

Archivo Lafuente: 270, 273

Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella (fotos Jordi Puig): 266, 275

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid: 17, 120, 131, 169, 215, 216, 217

Biblioteca Nacional de España, Madrid: 166, 167

Biblioteca de la Universidad Carlos III, Madrid: 170

Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la ETSA: 155

Clemente Lapuerta: 138 arriba

Colección-Archivo Cine Lluis Benejam, Figueres: 184

Colección Hermanas Lagunas: 287, 294

Collezione Intesa San Paolo: 106

Galería Guillermo de Osma: 204

Galería Leandro Navarro: 31

Galería Montenegro: 107

Galerie Thomire-Raphaël Rouxs: 33

Familia Malagrida Matons: 69

Filmoteca Española-ICAA: 186

Francisco Nieva: 202

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona: 91

Fundació Joan Miró, Barcelona: 284, 285

Fundación Botín: 118

Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela: 98

Fundación Fisac: 151

Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa - Alzuza, Navarra: 35

Hemeroteca Municipal de Madrid: 162

Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat: 237, 240

MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante: 290, 291

MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria: 64

Mediateca. División de Estudios y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente: 73, 131, 152

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Madrid: 156, 157

Joaquín Cortés y Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 2, 18, 27, 41-55, 68, 83, 97, 115, 122, 123, 137, 138 abajo, 139, 147, 203, 225, 243, 244, 245, 252, 270, 293, 296, 297, 312, 313/ Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 63, 90, 104, 129, 134, 135, 144

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 226, 227

Museo Nacional del Teatro, Almagro: 81

Museo de Pontevedra: 238

Museo Zabaleta, Quesada: 86

Museo de Zamora (foto Estudio Mynt): 304

Residencia de Estudiantes, Madrid: 234

RMN-Grand Palais (Musée Picasso de Paris): 256, 257 - © Philipp Bernard: 258

Unesco, París: 323

Universidad Autónoma de Madrid: 198

Universitat de València-Estudi General: 173

DR: 36, 79, 194, 205, 276, 324

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quisiera agradecer en primer lugar, a la comisaria de la exposición, María Dolores Jiménez-Blanco y a las siguientes personas e instituciones que con su generoso apoyo y ayuda han hecho posible esta exposición:

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).
María Blanco y Elena Vázquez

Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Teresa Santos Torroella. Jordi Falgás

Archivo Coderch, Barcelona

Archivo Familia Cabrero, Madrid

Archivo Jordi Rius Xirgu, Badalona

Archivo Lafuente, Cantabria.
José María Rodríguez Lafuente, Heras

Archivo del Ministerio de Fomento, Madrid.
Concepción Pintado

Archivo de Rafael de La-Hoz Arquitectos, Madrid.
Soledad de los Reyes y Susana Sáenz

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.
Mar Camarero y Antonio González Quintana

Archivo del Santuario de Aránzazu, Oñati

Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Elena Aub

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Fernando Marzá, Olga Egea y Andreu Carrascal

Arxiu Nacional de Catalunya

Carmen Bernárdez, Madrid

Biblioteca Nacional de España, Madrid.
Manuel Cifuentes e Isabel Ortega

Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid.
Sede de la Escuela Técnica Superior
de Arquitectura. Blanca Ruilope y Felisa Martínez

Carmen Bores, Madrid

Elena Bores, Madrid

Valeriano Bozal, Madrid

Jamie Brihuega, Madrid

Bundesarchiv Filmarchiv

Arcadi Calzada, Olot, Girona

Eugenio Carmona, Málaga

Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas

Centro José Guerrero, Granada. Paco Baena
y Raquel López

Lourdes Cirlot, Barcelona

Victoria Cirlot, Barcelona

María Antonia Clavell, viuda de Mercadé, Barcelona

Colección Abelló, Madrid

Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo, Barcelona

Colección Banco Santander, Madrid

Colección Emilia y Pilar Godín García

Colección del Patrimonio Artístico de la Universidad de Jaén. Fundación Cesáreo Rodríguez-Aguilera

Colección Dolores Ruiz-Ibárruri Sergueyeva, Madrid

Colección Familia Colmeiro, Madrid. Elena Colmeiro

Colección Familia Guerrero

Colección Francisco Nieva, Madrid

Colección Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

Colección Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela

Colección Galería Montenegro, Vigo

Colección Gregorio Marañón, Madrid

Colección Hermanas Lagunas, Zaragoza. Ana María Lagunas

Colección Hijo de Eduardo Chicharro Briones, Madrid

Colección J. Elías, Zaragoza

Colección Jano, Madrid. Víctor Zarza

Colección Javier Tusell, Madrid

Colección José Manuel Marín Durbán, Aguadulce

Colección Julián Iglesias, Madrid

Colección Lanz, Güejar Sierra

Colección MACBA, Barcelona. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Joan Brossa.

María Teresa Constantin, Buenos Aires

Colección Miguel Olmedo, Granada

Colección Ricardo Morales Blanco

Colección Vadim Shulman. Cortesía Galerie Thomire-Raphaël Roux, París

Colección Zorrilla Lequerica, Bilbao

Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès, UPC. Pere Fuertes

Mercedes García Arenal, Madrid

Alberto Giménez Alberdi, San Sebastián

Antonio González-Capitel, Madrid

Istituto Luce - Cinecitta, Roma

Clemente Lapuerta, Madrid

Álvaro Martínez-Novillo González, Madrid

Mercedes Martínez-Novillo González, Madrid

Alex Mitrani, Barcelona

Familia Malagrida Matons, Badalona

Familia de Raquel Forner, Buenos Aires

Rafael Fernández del Amo

Sofía Fernández

Filmoteca Española - ICAA, Madrid. Alicia Potes

Fundació Joan Miró, Barcelona

Fundación Alejandro de la Sota, Madrid

Fundación Botín, Santander

Fundación Caballero-Thomás de Carranza, Madrid

Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz. Laure Lachéroy de Ory y Javier Vela

Fundación COAM. Alberto Sanz

Fundación Díaz-Caneja, Palencia

Fundación Fisac, Almagro

Fundación Helga de Alvear, Cáceres

Fundación José María Castañé, Madrid. José María Castañé y María Jesús Escribano

Fundación Luis Seoane, A Coruña

Fundación Manuel Benedito, Madrid. María Jesús Rodríguez de la Esperanza

Fundación Miguel de Molina, Madrid

Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa - Alzuza (Navarra). Cristina Martí

Fundación Pablo Iglesias, Madrid. Óscar Martín

Fundación Santillana

Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Santillana del Mar

Galería Cornión, Gijón

Daniel García Andújar

Carmen Giménez

Guillermo de Osma, Madrid

Intesa San Paolo. Sara Pozzato

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia. Antonieta Grijalvo (Biblioteca), Teresa Millet y Raquel Gutiérrez

Javier Maderuelo, Madrid

Ricard Mas, Barcelona

Francesc Miralles, Barcelona

MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

Mediateca. División de Estudios y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Madrid. Juan Manuel Bartolomé, Luz Gutiérrez, Pilar Coello y Diego Vela

Ministerio de Defensa. Archivo General Militar. María Teresa López

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Madrid

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Madrid

Ramón del Moral, Madrid

MUME. Museu Memorial de l'Exili, La Jonquera

Musée national Picasso - Paris

Museo de Arte Contemporáneo "Vicente Aguilera Cerni" de Vilafamés

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas

Museo Ignacio Zuloaga - Castillo de Pedraza, Pedraza de la Sierra, Segovia

Museo Municipal "Quiñones de León". Ayuntamiento de Vigo. Pilar Egea

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Valencia

Museo Nacional del Teatro, Almagro

Museo Patio Herreriano, Valladolid

Museo de Pontevedra. Ramón Valle

Museo Provincial de Lugo. Directora, Aurelia Balseiro

Museo del Traje, CIPE, Madrid. Juan Carlos Rico

Museo Universidad de Navarra, Pamplona

Museo Zabaleta, Quesada. Rosa Valiente

Museo de Zamora. Junta de Castilla y León. Depósito del Ayuntamiento de Zamora. Rosario García Rozas y Alberto del Olmo

Museu Abelló, Mollet del Vallès

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Juan José Lahuerta, Marta Juandó, Francesc Quílez y Pepe Serra

Leandro e Íñigo Navarro

Oficina de Comunicación del Ejército del Aire. Gabinete del Jefe del Estado Mayor. Cor. Julio Serrano, Tte. Manuel Vilches, Sonia Alonso y Aurelio Moreno

Ana Oriyés, Madrid

Ramón Palencia del Burgo, Madrid

Carlos Pascual Pérez

Juan Pérez de Ayala, Madrid

José Ignacio Pérez Bermejo

Cristina Pérez-Modrego, Madrid

Agustín Pérez Rubio, MALBA, Buenos Aires

Personal del Estado Mayor de Defensa, Madrid

Patrimonio Histórico Universidad Complutense de Madrid. Íñigo Larrauri, Laura Martínez y Joaquín Martín Moreno y María Nagore

Jaume Pont, Lleida

Artur Ramón, Barcelona

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Residencia de Estudiantes, Madrid. José García Velasco, Eric de Gilles, Alicia Gómez-Navarro y Alfredo Valverde

Miguel Rivas Benegas, Madrid

Rocío Robles

Yolanda Romero, Madrid

Gonzalo Rodríguez-Sahagún

Luis Rosales Fouz, Madrid

María Rosón

Cristina Rossi, Buenos Aires

Andrea de la Rubia

Sergio Rubira, Madrid

Margarita Ruyra

José Luis Sánchez, Madrid

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Karole Vail

Sotheby's, Madrid. Aurora Zubillaga

Gonzálo Suárez, Gijón

Montserrat Sunyer, Barcelona

Chus Tudelilla, Zaragoza

Universitat de València-Estudi General

María Rosa del Valle y esposo, Madrid

Jaume Vidal Oliveras, Barcelona

María Dolores Vila Tejero, Madrid

Javier Vila Tejero, Madrid

Diana Wechsler, Buenos Aires

Y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato

English Translations

Frivolities and the Seduction of Bridging Distances
Jordana Mendelson
p. 354

***Campo Cerrado*: Art and Power in the Spanish Postwar, 1939 to 1953**
María Dolores Jiménez-Blanco
p. 357

01. Artistic Culture and Francoism Directly after the Civil War
Ángel Llorente Hernández
p. 365

02. Surrealism: The Ghost in the Wardrobe
Patricia Molins
p. 366

03. Italy: Classicism to Modernism
Alina Navas
p. 368

04. The Aesthetic Essence of Spain: The *Españolada*, Folklore, and Flamenco
Idoia Murga Castro
p. 370

05. The Body, Women, and the Countryside in the First Years of Francoism
María Rosón
p. 372

06. "The Sun, the Whitewash, the Salt": Rural Architecture in the Period of Autarchy
Leticia Sastre
p. 374

07. Repression, Resistance, Redemption: Artists in Prison in the 1940s
Óscar Chaves
p. 376

08. Cinema for Social Control
José Luis Sánchez Noriega
p. 378

09. A Reading of *Postismo* through the Visual Arts
Rosario Peiró
p. 380

10. Years of Penance
Ignacio Echevarría
p. 382

11. A View of the New World (Spanish Exile in Latin America)
Juan Pérez de Ayala
p. 384

12. Picasso, Anti-Francoism, and Political Engagement
Genoveva Tusell García
p. 385

13. Postwar Primitivisms: Between Naïveté and Radicalness
Alex Mitrani
p. 387

14. The Debate on Abstraction
Julián Díaz Sánchez
p. 389

15. The Appropriation of Artistic Modernity
Miguel Cabañas Bravo
p. 391

After All Hopes Have Died: Picasso and *The Fall of Icarus*
T. J. Clark
p. 393

Frivolities and the Seduction of Bridging Distances
Jordana Mendelson

> But under what conditions is frivolity possible? . . . Frivolity consists in being satisfied with tokens.
> —Jacques Derrida, *The Archeology of the Frivolous: Reading Condillac* (1973)

> Vamos a alejarnos del *Parque de Atracciones*. Acaso sea él, con su destino nómada, el que nos deje. Para terminar dignamente hemos de hacer lo que en algunos finales de acto de ópera. Vuelven a surgir los temas principales, los *leitmotiv* de las escenas, y dramáticamente se mezclan y confunden no deseando irse sin una última oportunidad de aparición.
> —Juan Eduardo Cirlot, *Ferias y atracciones* (1953)

In the exhibition and catalogue for *Encuentros con los años 30* (*Encounters with the 1930s*, 2012), the curatorial team tried to tease out the connections that artists established with one another and across media. We sought to break away from inherited ideas about Spain's exceptionality by emphasizing the importance of encounter and eclecticism as terms that could be used to describe the variations between individuals and the complexities of their social, political, cultural, and artistic circumstances. As we mapped a constellation of Spanish and international artists who traversed the 1930s, we attended to the redundancy throughout the decade of the creation and collapse of artistic groups, the overlap and transformation of stylistic tendencies, and the wide circulation of ideas that pulsed through the paired use of small format magazines, postcards, and manifestos and the spectacular orchestration of international expositions as a tool for leveraging visibility by both national governments and artist groups. Aligning with and pushing against the organizational logic of the exhibition was the force of the decade's politics, and bundled within each work was the complex knot of contextual specificity and shared, expansive ideas that ultimately brought as much conformism as innovation and risk-taking.

The layout of the exhibition mirrored the themes of encounter and eclecticism. Joining the vertical and horizontal bands of the galleries (dedicated to realism, abstraction, surrealism, and photography, film, and poster) was a space dedicated to international expositions and world's fairs. The international expositions served like a pivot around which the other thematic galleries radiated, also connected the two floors of the exhibition, and brought the predominantly Spanish artists featured in the second-floor galleries (dedicated to the Spanish Pavilion at the 1937 International Exposition, the Civil War, and exile) into dialogue with the array of artists featured there and in the exhibition's main galleries on the floor below. These episodic views into the decade allowed for an opening of themes and ideas that were by no means fully explored. Rather, by opening viewers' attention both to canonical works that had not been shown in the museum and to works that were less widely known, we hoped to trigger further reflection on the complexities of bringing together artists and ideas that were so different, yet resonated with one another.

On the occasion of *Campo Cerrado: Art and Power in the Spanish Postwar, 1939–1953*, a thoughtful and engaging show about the long 1940s that raises pressing questions about how to accommodate an understanding of postwar Spanish art not only on its own terms but in relation to the broader frame of international art during the decade, we—as scholars, curators, readers, and viewers—can benefit from thinking about these two "decade" shows not as isolated events but as part of a larger revisiting of our understanding of Spanish art within a global context.

Encuentros ended with exile—the last gallery featured Agustí Centelles's photographs of the Bram refugee camp in France—and *Campo Cerrado* opens with the plight of Spain's exiles and the establishment of the government of General Francisco Franco in the aftermath of the Civil War. Bridging the decades of the 1930s and the 1940s, each of which extends and bleeds into the other, is hard to imagine outside the spaces of loss and suffering felt by those who were forced to leave Spain in exile and by those who stayed. Even within the circumscribed spaces of the museum, even when staging an exhibition about art, the political and emotional loads of history make acknowledging the burden of the past a difficult yet necessary task. Moments of transition, postwar and reconstruction, signal periods of disruption and breakage that demarcate a before and after. For some, they also hold out the promise of a renewal, a tense start, or a desire to rebuild connections between the past and the present. The Civil War cleaved the two decades and continues to cast long shadows on how to perceive each from the perspective of the present. Beyond the problematic of organizing art and culture by fixed markers in time or group identity—such as decades, generations, or partisan affiliations—there is the problem of using fixed (and sometimes flawed) modes of organization to question and reflect upon the impact of inherited notions of influence, creativity, experimentation, dissidence, and repression. These tensions are even more pronounced because the art works and the artists of these two decades lived in an environment that pressured every artistic decision with the duress of everyday survival.

The work of thinking through the connection between art and power is weighty, especially when the context is regimes of censorship and restriction. To step away from such serious work of reflection—that which dwells on historical artifacts such as the drawings and photographs made by Spanish exiles in French concentration camps or which questions the role of experimental

art in international diplomacy—and to look toward the frivolous in some of its most public forms of display (circuses, amusement parks, world's fairs) might thus seem heretical. Yet, throughout the early twentieth century, countless artists and writers turned their attention to amusements of all kinds, using these forms of distraction to tether connections between the past and the present and between themselves and a larger circuit of artists and intellectuals. This was done by artists prior to both the Spanish Civil War and World War I, and was featured as a thematic undercurrent across all of the sections of *Encuentros*, including as a signature feature of the section on the international expositions and world's fairs. In that section's galleries, postcards, films, architectural plans, and murals illustrated the jarring coexistence of popular pleasures and extreme political ideologies. During the postwar period, artists, intellectuals, and writers persisted in turning a dedicated eye toward the frivolous (and how it allows for a distraction from, as well as offering an important site for, ideological critique).[1] In both exhibitions, works (especially photographs and films) by artists and writers that focus on the frivolous serve to document the multiple deployments of popular amusements both in public spaces and for private consumption.

The recordings of circuses, fairgrounds, and popular entertainers—through photographs, films, and drawings—enable viewers today to remember that during hard years of political upheaval, both before and after the war, the incursion of these mass spectacles into the culture of the street, as shared amusements, opened up alternative spaces for enjoyment and collective identity. For example, the photographs of Martín Santos Yubero or Francesc Català-Roca were published widely during the postwar period, in multiple formats. When circulated in the press or featured in books, the photographs and descriptions of these events provided another level of interaction, because they amplified the effect of the apparently frivolous and put it in reach of a greater number of spectators. The enjoyment of mass spectacle and its promotion among artists and writers was not new to Spain or to this period during the early twentieth century.[2] However, it should not be dismissed as without meaning; nor should the specificity of each of the historical moments in which an interest in, for example, the circus rises to the surface, be seen as a watered-down instance of the elite's consumption of mass pleasure. Instead, as Maggie MacLure summarizes in relation to Jacques Derrida's *The Archeology of the Frivolous*, "Frivolity is what interferes with the disciplining of the world."[3]

Frivolity is rarely censured, because it is seen as inconsequential, ephemeral, and of little importance. If we think about popular amusement and the frivolous not just as distractions but as necessary and critical spaces, then the abundance of attention paid to the frivolous might be seen as the embrace and celebration of a kind of middle-of-the-road carnivalesque, not quite reaching the disruptive potential of Mikhail Bakhtin's grotesque laughter but nevertheless offering a space for the disruption of authority. In this, the frivolous might be seen as a strengthening of resistance and as an intentionally celebrated bridge between the pre- and the postwar, hovering at the margins of an acceptable form of excess. Even more, as Renate Lachmann summarizes, these otherwise ignored forms of popular amusement (in contrast to the state-controlled and -organized performance of folk traditions) emerge precisely during moments of crisis and serve as a powerful tool for survival:

> In the act of carnival laughter, crisis manifests itself as negation and affirmation, as ridicule and triumph. The consciousness of transition and crisis which corresponds to the carnival period resists the single monologic solution and univocalization, the absoluteness of death. . . . Thus, by ridiculing death and finiteness, folk culture, which is the bearer of this revelation, embodies the refusal to acknowledge the authority of those official institutions which, by taking death and the end into their calculations, seek to exert and extend their hegemony.[4]

In the staging of popular amusements and in their depiction by artists and writers, what was perceived as a marginal entertainment or an ephemeral event became in the hands of Spain's artists and writers one of the most important locations for the cultivation of a form of counterculture—an alternative, shared space that held the potential to bridge before and after, "high" and "low," mass and élite, foreign and national.

During the 1940s and 1950s, Sebastià Gasch and Juan Eduardo Cirlot wrote about circus and fairgrounds in *El circo y sus figuras* (The circus and its figures, 1947) and *Ferias y atracciones* (Fairs and attractions, 1953) respectively. Both the circus and the fairground hold a strikingly prominent place in the imagination of artists and writers across very different historical contexts and political regimes. Among the avant-garde, interest in popular forms of entertainment was not new to the postwar period, but it does provide one way of understanding the potential bridge between the art and ideas produced under the dictatorship of Franco and larger trends and interests among modern artists. Of course, visiting the Moulin Rouge in Paris at the turn of the century is not the equivalent of visiting La Criolla in Barcelona during the 1920 and 1930s. They are related spaces of pleasure and entertainment frequented by artists and writers at the time; however, they are also necessarily situated in the particularities of time and place. Equally compelling yet different from these spaces, which cultivated shared experiences of pleasure across

class, culture, and politics, are the spaces of the literary *tertulia* (salon), the most renowned being Ramón Gómez de la Serna's at the Café Pombo during the 1910s and 1920s and Cobalto 49's Hot Club in Barcelona in the 1940s.

The artists, writers, and musicians who went in and out of these spaces (both the ones of mass entertainment and the more erudite ones of the *tertulia*) were no doubt drawn to them because they were spaces—neither domestic nor entirely institutional—that allowed for the shared, public exchange of ideas among an elite group of intellectuals. The contrasts between the open, ludic spaces of the circus and the fairground (orchestrated and architecturally defined but also more free-flowing in their attendance) and the more sanctioned, controlled spaces of the *tertulia* or the jazz club are important but should not lead us to dismiss how these spaces overlapped in ways that allowed for points of continuity and contact across moments of time and place. One of the most notable cases of the fusion between the open, popular space of the circus and the more refined, selective environment of the *tertulia* or the salon is that of Alexander Calder and the pre-Civil War performance of his miniature circus in Barcelona at the invitation of Amics de l'Art Nou (ADLAN). Gasch tenderly remembers Calder's visit to Barcelona and calls his readers' attention to Calder's "American-ness" and to his childlike adoration of the circus, its standard characters, and his attention to detail in rendering the circus in miniature. He posits Calder as an innocent, therefore outside of ideology, and the miniature circus as a space of timeless pleasure and laughter.[5] He does not mention that Calder also installed a mercury fountain in the 1937 Republican Pavilion. Instead Gasch writes for his readers a space in which the political and critical potential of Calder's circus is suspended as the reader is invited to enjoy with Gasch a common "amor al circo." Between the lines, however, Gasch was surely also invoking for his readers, who were present watching Calder's miniature circus and who enjoyed the events sponsored by ADLAN (or who read about them in *D'ací i d'allà*), a vibrant memory of life shared before the war, in which an interest in the popular often went hand in hand with an interest in social reform since, as Gasch notes, "El circo es un espectáculo ideal porque es el único que establece íntimo contacto entre la muchedumbre y los artistas" (The circus is the ideal show because it is the only one which establishes close contact between artists and the crowds).[6]

Gasch's 1947 book about the circus and his prologue of two years later for Mathias Goeritz's *El circo: Once dibujos y una viñeta* (The circus: Eleven cartoons and one vignette) paved a space within the resurgence of literary culture for the popular that was outside the government's staged performances. Where Gasch's work on circus departs from that of other postwar artists might be in the residual use of formulas that were proven during the 1930s to bridge the experimentalism of the avant-garde with the tastes and tolerance of Barcelona's middle and upper classes. Unlike Gasch, for example, the artist Wols (Otto Wolfgang Schulze)—who was influenced by Calder and his circus when the two coincided in Paris in the 1920s and 1930s—in his *Circus Wols*, which he conceptualized and worked on throughout the 1940s, "intended to bring the high down to the low, making no distinction between the two in an organized spectacular chaos out of which one could politically educate and give aesthetic pleasure."[7] In this, Gasch's project held more in common with Gómez de la Serna's *El circo* (1917) than with Wols's Georges Bataille-influenced leveling of hierarchies, which Joseph Monteyne characterizes as "pessimistic, fatalistic, and ironic."[8] Gasch's love and admiration for the circus and its performers is generous and optimistic, both of which, when seen in the light of the postwar in Spain, served as powerful emotions from which to marshal survival and resistance.[9]

The continuing interest among artists and intellectuals during the Franco regime in popular forms of entertainment warrants a discussion about how apparently frivolous forms of art and culture, typically relegated to the lower tiers in artistic hierarchies, became an important arena through which to posit the creative and sustaining value of the frivolous as central to cultural critique during periods of reconstruction. Because these spaces and forms of creativity were seen as marginal, popular, and inconsequential, they allowed for freer forms of exchange among attendees, as well as, perhaps, a greater arena for creativity (and dialogue) than the more official (and often ceremonial) spaces of display offered by galleries and museums. And, while the circus and fairground may be considered lighthearted, inconsequential forms of popular entertainment, in *El circo y sus figuras* and *Ferias y atracciones* Gasch and Cirlot also dwell on terms such as *distance*, *repetition*, *transformation*, and *return*. Their texts invite us to think about how these other zones of culture—ones that appear just under the official gaze of politics and policy while also being fully visible and available for consumption—generate scenarios in which touch and intimacy form part of the attraction. Ultimately, though, as Gasch and Cirlot reflect, circuses and fairs are also events that move on, leave us behind, and exist as nomadic, ephemeral, temporary distractions from the banal yet often violent and repressive strains of life, especially when lived under a dictatorship. Their writings about popular forms of entertainment are surely also writings about loss. Sweet and tender but also melancholic, the texts by Gasch and Cirlot stand out because both writers also dedicated much of their time to thinking about the "serious" work of fine art, Gasch primarily before the Civil War and Cirlot most notably afterward in his affiliation with Dau al Set and in his many essays and books about

modern art. Yet, in the ludic contact zones of popular entertainments, their observations seem to rest most heavily on, and reveal most clearly, the tensions and contradictions of trying to write about joy and pleasure through the filter of the postwar. They are writing, after all, during the middle years of Franco's dictatorship, years in Barcelona that also saw the publication of Carmen Laforet's *Nada* (1944) and Antoni Tàpies's *Capsa de cordills* (Box of strings) from 1946.

1. For a general outline of theories related to frivolity, see Rodger A. Bates and Emily B. Fortner, "The Social Construction of Frivolity," *Journal of Public and Professional Sociology* 5, no. 1 (2013).

2. For important research into popular cinema and audience under Franco, see Jo Labanyi, "The Mediation of Everyday Life: An Oral History of Cinema-Going in 1940s and 1950s Spain," *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 2, no. 2 (July 2005): 105–8.

3. Maggie MacLure, "Entertaining Doubts: On Frivolity as Resistance," in *Discourse, Resistance and Identity Formation*, ed. Jerome Satterthwaite, Wendy Martin, and Lorna Roberts (Stoke-on-Trent, UK: Trentham Books, 2006), 6.

4. Renate Lachmann, "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture," *Cultural Critique*, no. 11 (Winter 1988–1989): 124.

5. Sebastià Gasch, *El circo y sus figuras* (Barcelona: Editorial Barna, 1947), 214–15.

6. Ibid., 29.

7. Joseph Monteyne, "Circus at the End of History: Wols in the Late Thirties and Early Forties," *RACAR: Revue d'art canadienne* 18, no. 1/2 (1991): 51.

8. Ibid.

9. For more on Gasch and the circus, see Joan Minguet Batllori, *Sebastià Gasch: Crític d'art i de les arts de l'espectacle* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1997); and *El circ i la poètica del risc* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007).

Campo Cerrado: Art and Power in the Spanish Postwar, 1939 to 1953[1]

María Dolores Jiménez-Blanco

Labyrinths

On April 1, 1939, General Francisco Franco signed a military dispatch declaring the Spanish Civil War to be over.[2] The reality of the situation was more complex. The violence of the war had not ended but merely changed its form and aims; it would continue to determine many aspects of Spanish life over the following decades. Particular features of the nation—such as its tragic sense of fratricide, or the concrete political, social, economic, and religious factors that had led to the conflict—were coupled with other characteristics that transcended the geographical and chronological limits of the war. In some ways, what took place in the convulsive 1930s was an "international war on Spanish ground," one in which a simplistic dichotomy of two opposing ideas of the world mitigated the complexity of the era's actual conflicts.[3] Because of this, the military parades held after the war laid the ground for the arrival of a new order, making it visible to both the Spaniards and the international powers. As in other European dictatorships, a way of organizing society was imposed in Spain that recuperated traditional structures and drew on militarism, Catholicism, property, and the defense of the national order.

World War II broke out in early September 1939, deepening the conflict in Spain. Although Spain did not formally take part, the world war would mark the trajectory of the Franco regime, which showed a surprising capacity to adapt to international political events. The two postwar periods succeeded one another. In 1945 the Spanish government was quick to signal its detachment from the recently fallen fascist dictatorships, which had supported the regime during the Civil War, and with whom Spain had openly fraternized in the early postwar years.[4] The year 1945 marks a dividing line between two phases of Francoism: a first phase, predominantly Falangist; and a second, dominated by National Catholicism.[5] The latter was an adaptation of the conservative postulates of old but was particularly useful in reviving another highly important concept for the new era: Hispanity, the image of imperial Spain at the head of a worldwide Catholic empire.

The concept of *resilience* is particularly useful for understanding how those who survived the odyssey adapted their lives and work to their time in history, both inside and outside Spain. One such survivor was Max Aub, who had been exiled in Paris since 1939. Some years previously, as cultural attaché to the Republican diplomatic corps, Aub had worked on the commissioning of *Guernica* by Pablo Picasso for the 1937 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (International Exhibition of Art and Technology in the Modern Life). In his first months of exile, Aub finalized the montage of his film *Sierra de Teruel* (begun in Spain under

André Malraux's direction). To his despair, the French government, wishing to stay on good terms with the recently established Spanish government in Madrid, banned the film from being screened.[6] On April 5, 1940, Aub was arrested after being anonymously denounced for being German, a Communist, a revolutionary, and a Jew. He was deported to the camp at Vernet d'Ariège, where he was held until November 21.

Ignacio Mantecón, a fellow inmate, retrieved the manuscript of a novel begun by Aub in Paris and published in Mexico in 1943. The novel was *Campo cerrado* (Closed field), the first in the *El laberinto mágico* (The magic labyrinth) series.[7] Aub's own trajectory was similar to that of his manuscripts: after incarceration and displacement, he arrived in Mexico in 1943 and began a long period of exile. His manuscripts suffered the same fate, as Antonio Muñoz Molina regretted before the Real Academia de la Lengua Española (Spanish Royal Academy of Language) in 1996.[8] In the work of Aub, the labyrinth of literature, the labyrinth of history, and the labyrinth of his biography are inseparably blended.[9] Aub, however, was aware that his circumstances were not unique, and this is perhaps why he dedicated *El laberinto mágico* to explaining one of the most difficult periods in Spanish and European history to himself and others. The use of the word *labyrinth* is no coincidence. The difficulty of finding a way out, a lucid perplexity in the face of a situation that resisted rational analysis, would also lead English writer Gerald Brenan to give his essay on the "Social and Political Background of the Spanish Civil War" the eloquent title, "The Spanish Labyrinth."[10]

For many years, one line of investigation (refuted on factual grounds by recent historians) emphasized the connection between the Republic and the war.[11] Less common has been to examine the relationship between the war and the harshness of the postwar period. In neither case does anything follow a linear pattern. The idea of Daedalus is manifest in the form of *Campo cerrado*, where (like Gerald Brenan) Aub focuses on the years immediately following the war. The highly baroque style of his writing allows no room for simplistic interpretations; but Aub also uses tactics to prevent any tendency toward speculative escapism. One of these is to include an account of the fates of the "major and minor characters in this true, highly unamusing gallery . . . as they have been told to me today." The list is a torrent of informative verism where historical characters mingle with their literary counterparts, and an oppressive number of bombings, frontline injuries, and executions by firing squad are recounted with news from the camps at Saint Cyprien and Argelès, or of exiles in France, Mexico, and Italy. The final lines of this section act against any risk of an epic of defeat by brutally taking the reader back to a prosaic everyday reality that, in spite of everything, refuses to disappear.

> The Silversmith of Castellón died years ago of cancer of the womb. Her husband was neatly married off to Marieta. She is the only one who, when the sea breeze comes in some Saturday nights, remembers Rafaél López Serrador.
>
> In the distance a dog barks.[12]

Aub never stopped writing, and even after his journey to Spain in 1969 he did not cease to express bleak sensations. The country he had left in 1939 had changed completely.[13] But Aub came to the painful understanding that just as he had continued to write in exile, Spain had continued to exist, and its people to live and work, even in the "harshest of conditions."[14]

This book and the accompanying exhibition focus on the first part of the thirty-year period between the end of the Civil War and the maneuvering of Spain onto the international field of the Cold War. The year 1939 was, without doubt, a turning point in the history of Spain and Europe. For Spain it was an exceptionally dramatic year, one in which the foundations were laid for the winners' literal and metaphorical construction of a new state and culture. But the echoes of this period would continue to resonate long beyond it.[15] Much of the art and philosophy of this peculiar, isolated country with a glorious past would be reflected in later years, even after Francoism, largely through some of Eugenio d'Ors's ideas. D'Ors was one of the most visible figures in the culture of the regime in the 1940s. So, too, was José Ortega y Gasset—in spite of his strong Europeanism—although his presence was more visible in Spain after 1945.[16] On the other end of our chronological arc, 1953 can be seen as a turning point in the visual arts—which is not to say that it was disconnected from political events; on the contrary.[17] In Santander in 1953, after the I Bienal Hispanoamericana de Arte (1st Biennial of Spanish American Art), which represents the institutional appropriation of modernity in the political context of a diplomatic thaw signaled by the signing of the concordat and economic and military pacts with the United States, José Luis Fernández del Amo, architect and director of the recently created Museo Nacional de Arte Contemporáneo (National Museum of Contemporary Art), brought together Spanish artists and critics to discuss abstract art.[18] Put forward for discussion were issues pertaining to the politics and theoretical debates of the 1950s, such as historical relevance versus the political uses of abstraction, escapism versus compromise, and spirituality versus materiality. Other ideas

that were debated had been formulated in the late 1940s in circles where the desire to look outward alternated with the demand for a truly Spanish identity strongly rooted in history: from the Encuentros de Altamira (Altamira encounters) and the defense of an idea of primitivism inspired by local prehistoric art; to Dau al Set, where the image of the obscure, the irrational, and the magical drew on certain forms of surrealism (Joan Miró, Paul Klee, and Wassily Kandinsky).[19] Both movements partook of ideas that had been developing since the first decades of the twentieth century and can be summed up as "the primitive as a source of modernity." The same idea can be seen in other proposals from the same period, from *Postismo* in 1945 to Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC; Archers of Contemporary Art) from the Canary Islands in 1951.

Although the period from 1939 to 1953 was marked by fear and silence, neither the ideological problems nor the material hardships of the time turned it into a wasteland.[20] Neither could prophylactic measures against outside influences or the weight of the past be fully effective.[21] In spite of everything, can we still speak of the survival of "liberal culture"? This is not an easy question to answer, and it involves asking other questions; for example, What do we mean by survival? After what date? At what expense? In what spheres?[22] However, the texts included in this catalogue (and the works in the exhibition) make up a complex map, almost a labyrinth, that manifests the difficulty of providing answers to these necessary questions.

A Closed Field?

For some years, this time and period were as sealed off and remote as a foreign place, a "closed field." Any explanations of it were brief and were given from a protective distance. In the past few decades, however, it has been approached from many angles.[23] In art history specifically the seal began to crack with the approach of "the Transition," as seminal texts began to appear. The texts from this period (and particularly since then) have been crucial in paving the way for intellectual reconsideration of a blighted period and in confronting the intellectual challenge of breaking the glass wall that had, voluntarily or involuntarily, encapsulated, concealed, and, at its worst, caricatured the period.[24] Benedetto Croce is attributed with the statement "All history is contemporary history." Biographical and ideological factors meant that publications from the Transition spoke of a period in history that people literally wanted to get over. These publications are valuable in two senses: in speaking of both the narrated and the narrator, of the historicized period and of the period from which history is written. They were followed by others who focused almost entirely on the 1930s and 1950s, with the 1940s relegated to comparative oblivion.[25] Now, from the twenty-first century, historians who have experienced neither the war nor the postwar years continue with the task of researching and interpreting the period.[26] Lines of investigation are being opened up that take previous perspectives into consideration but also consider art from 1939 to 1953 as more and more just another fragment of history. These new perspectives fully maintain the critical spirit any historical approximation requires, without forsaking curiosity or the aesthetic sensibility an art historian needs to approach objects and images. Factors such as the distancing of time and the availability of all kinds of material (from artworks that had been hidden to documents and archival material that are today more accessible), allow us to work from an informed distance:

> Nuanced explanations of the past "are possible when they are founded on a condemnation of Fascism that is so definite there is no need to ratify it; they are possible only when everyone agrees, as Gianfranco Fini said, that in 1943, the side that was right was the Resistance. If we start there, we can understand and respect those who were on the other side, and forget contentiousness." I would add that the historian must *understand* not only those who *found themselves* on the other side, but those who forged that side because of a radically mistaken desire.[27]

In the years that followed the Civil War, the grays were as numerous as the blacks and the whites; art allied with and confronted power (and vice versa); as many were exiled as returned home; notions such as "restoration," "reconstruction," and "reinvention" were cornerstones in the official view of how the country should be transformed; "recuperation" and "appropriation" were seen as means to approach the workings of art from a modernity that seemed to have been left behind; and, as we seek to understand individual behaviors, we must keep in mind the vital importance of concepts such as "resignation" and "resistance."

We hope that with new material, and by recontextualizing what we already know, we can carry on from where the research and writing of others on the Spanish postwar period has left off. Aub's *El laberinto mágico* is, in a way, our example to follow: we will try to understand what happened, taking into account those who left as well as those who stayed. We will start with the moment when the military parades of spring 1939 coincided with the decidedly less choreographed border crossings of a segment of the Spanish population. Among those who left Spain at this time were artists who had worked to modernize the country. Others, like Picasso, Miró, and Salvador Dalí, had left much earlier. They would hold important solo exhibitions at

New York's Museum of Modern Art during the 1939–1941 period, an indication of their international renown, and each manifested his position toward the new regime in a different way.[28] Miró and Dalí returned, taking opposite sides. Picasso never came back.[29] Many other artists ended up settling temporarily or permanently in France or Latin America, particularly in Argentina and Mexico. A few lived out their lives in the Soviet Union. In the work of each of them we see the same anguish, loss, need, and desire to face an unpredictable fate.[30] Yet others stayed in hostile circumstances. Some, such as sculptor Ángel Ferrant, faced purges. Others, such as landscape painter Juan Manuel Caneja, were imprisoned. Hermenegildo Lanz and others experienced what has come to be known as "inner exile," "a silent form of resistance or discretion."[31] Lanz made amends for his previous friendship with Manuel de Falla and Federico García Lorca in Granada by falling into silence and oblivion. Others gave their service to the new regime from the start, sometimes through conviction but often—even for those like José Caballero, who had worked for the new regime—as a form of negotiation with a situation that was never comfortable. All of them witnessed the imposition of the Franco regime's desire to create a new artistic image for itself, in keeping with a new state that, following the model of Nazi Germany and Fascist Italy, publicly acclaimed its leaders and provided spectacular, large-scale settings for doing so. The Valle de los Caídos (Valley of the Fallen), which was not built for some time, and the desolate Ciudad Universitaria (University Campus), which was especially symbolic having been a front during the war, coexisted with propagandistic images designed to invade every part of daily life—especially, anything related to education.[32]

Certain prominent artists such as Pere Pruna and Josep Maria Sert followed the regime's initial sublime rhetoric, which symbolically exalted ruins such as the Alcázar of Toledo or the fortress at Belchite. This rhetoric faded as Spain's international allies lost their strength. Nonetheless, the new relationship between art and the regime materialized and was interpreted both inside the country, in its quotidian aspects, and outside Spain, where it was solemnly projected. Artists variously opposed, connived with, and obeyed official politics.[33] Each of these possibilities, and many others, describe a wide variety of behaviors that would, in the 1940s and early 1950s, constitute a "field"; that is, a field (in the sense ascribed by French sociologist Pierre Bourdieu) of artistic culture understood as a sphere of life that is well-defined and structured according to positions of power.[34]

The word *field* has additional value here. As in other dictatorships, rural life—the "countryside"—became an ideal theme, a space for developing and testing the economic and social foundations of the autocratic state on which structures of power and traditional ways of life could be maintained. The idea of woman as an emblem of fertility and resistance was no coincidence and found anchorage in the work of the Sección Femenina de Falange (Women's Section of the Falange).

In that context, landscape painting in the 1940s and 1950s has a distinctive significance.[35] A painterly language with resonances of Jean-Jacques Rousseau mythologized the agrarian tradition as the source of all virtues in the new era. The emblematic work of Godofredo Ortega Muñoz, for instance, seems to exemplify sobriety and vigor. But the new image of the countryside also drew on approaches to painting from before the war, such as the Escuela de Vallecas (School of Vallecas), and included some of its members; Benjamín Palencia, for example. Other artists—such as the young Josep Guinovart, José Guerrero, or the more experienced Juan Manuel Caneja and Francisco San José—reiterated the (literal and metaphorical) yellowness of wheat fields for a population that must grow and strengthen its nation. At the same time, at the command of the Dirección General de Regiones Devastadas (General Administration of Devastated Regions), combining folk traditions with academic art and occasional concessions to the modern movement, rural architecture was taken as the part that represents the whole and used to re-create not only the countryside but the nation as a whole, in an operation that was propagandistically advertised in media such as *Reconstrucción* magazine (published in order to justify choices in style, material, or cost, but also to advertise the record speed of building work, which was mainly done by convicts).[36] Carefully put together traveling exhibitions were also organized on reconstruction, and the Feria del Campo (Country Fair) of the 1950s had a notable cultural influence.

As the countryside transformed, everything else stayed the same. This became a recurring theme in the Spanish postwar and contrasted with the city, which was seen (particularly in literature) as a dark, desperate place where ration cards were in use until 1952. The city was where little-known magazines were published, such as *Vida Española* (Spanish life), which for political reasons reached only its fourth issue; where serious, clandestine books were published, such as *Pueblo Cautivo* (A captive people, 1946), written by Eugenio de Nora and illustrated by Álvaro Delgado; and where humor was used as a refuge, notably in satirical magazines such as *La Codorniz* (The partridge), legendary for its irony, wily humor, and daring graphics despite the prevailing censorship.[37] In the city, too, schools and prisons coexisted, and traditional forms of escapism—fairs, bullfighting, football, theater, and film—served as a way out.

Coinciding with the impudence (or lack of inhibition) of the magazines and comedy in theater and film, in the mid-1940s a new movement, *Postismo*, appeared. This was essentially a literary movement, quite possibly the first clear attempt during the somber postwar years at reclaiming, from an entirely eclectic perspective, the irreverence of the classic avant-gardes. In spite of political repression, *Postismo* had an impact on the visual arts through exhibitions and published material. *Postismo* contributed to a genuinely underground movement of alterity, one member of which was the strange young poet and musician Juan Eduardo Cirlot, who was to be a voice of the irrational from Madrid and Zaragoza in the mid-1940s to Barcelona at the end of the decade, where his work as an art critic continued to be widely influential throughout the 1950s.

One of the most intriguing artists of *Postismo* is visual artist Nanda Papiri. The work of female artists—women who incrementally began to make proposals of their own and who fought for space in an inhospitable time—deserve consideration here. Women from different political, social, and intellectual positions—from Rosario de Velasco's affiliation with the Falange, to Maruja Mallo, Remedios Varo, and Manuela Ballester's anti-Francoist stance in exile, to others such as Julia Minguillón, Dehly Tejero, and Papiri—revolted against the role imposed by the regime on women as wives and mothers, or "queens of the household."[38] Paradoxically, their self-sacrifice had much in common with that of the intrepid warriors whose texts illustrated the aims of Sección Femenina.

A Cautious Modernity

Modernity in Spain, described by Antoni Marí as a "cautious, infiltrated, scattered avant-garde," existed in a state of latency, in permanent coexistence with successive official movements.[39] The best known of the latter in art was the traditionalism that patriotically acclaimed the supremacy of what is known as the Escuela Española (Spanish School)—Francisco Goya, Diego Velázquez, El Greco, and the tradition of the Museo del Prado—and encouraged the revival of immortal, idiosyncratically Spanish values. These criteria governed the selection of works for official exhibitions in other countries. D'Ors organized the exhibit on insurgent Spain at the 1938 Venice Biennale, another in Berlin in 1942, and an exhibition in Buenos Aires during the freeze in relations between Spain and the Juan Perón regime in Argentina (1947).[40] One of the main works to be shown in Buenos Aires was Dalí's *Retrato del Embajador Cárdenas* (Portrait of Ambassador Cárdenas), in which a convenient veil of surrealism is superimposed over two of the most acclaimed Spanish traditions: El Escorial and Velázquez.

Modernity nevertheless cautiously coexisted, merging at times with other similarly aligned movements that were also strongly supported from official positions. One example is the temperate modernity of D'Ors, who had been a supporter of Noucentisme in the cosmopolitan Barcelona prior to World War I and was one of the first proponents of an aesthetic strategy for the new regime. With his Academia Breve de Crítica de Arte (Brief Academy of Art Criticism), founded in 1942, d'Ors opted for an eclectic and pragmatic, though disputable, line of thinking that would establish a continuity between the modernity of the 1900s and Francoist Spain, running through Italy and the Spanish tradition, from Isidre Nonell, María Blanchard, and José Clara to Antonio Saura, Antoni Tàpies, and Jorge Oteiza, but also from Guillermo Solana to Miró. D'Ors sought to visualize a long-standing preoccupation of his: the continuity of classicism in modernity. But he also had an additional political aim: to prove that nothing had changed. His fusion of classicism and modernity was endorsed by the Museo de Arte Moderno and its director, Eduardo Llosent Marañon. The moral was that changes in form were unnecessary; all that was needed was to reinterpret form according to its new context.[41]

D'Ors's initiative, which lasted more than ten years, had many affiliates, and many of them were to reappear in the context of other nonacademic proposals.[42] One of the most notable of these associates was Rafael Santos Torroella, a talented organizer, editor, poet, and critic who might not have found favor had it not been for his desire to be closely related to, or directly behind, many of the important events in the culture of the 1940s.[43] After a long imprisonment, during which his death sentence was commuted, he purchased the masthead of *Cobalto* magazine and turned it, in the 1940s, into an influential medium for the dissemination of surrealism in Barcelona. The city would host the Salones de Octubre (October Salons), during which Miró exhibited at Galeries Laietanes. Groups were formed (the best known is Dau al Set), and magazines were published. Santos Torroella took part in the international encounters at Altamira and contributed to publicizing the results. He also contributed to the organization of events surrounding Dalí's participation in the I Bienal Hispanoamericana de Arte, eventually becoming one of the most knowledgeable experts on the surrealist. In a harmonious collaboration with Josep Antoni Coderch, an ideological opponent, he created the Spanish Pavilion at the 9th Triennale di Milano, the first of its kind to communicate a truly modern image—rooted in medieval tradition and folk culture—at such a prominent international event. Architecture could help to modernize art, and this was a prominent phenomenon in the 1950s.[44] Various projects during that decade point the way to a

new phase: the Cine Dorado (Golden Cinema) in Zaragoza (by Santiago Lagunas, architect and painter of Grupo Pórtico); the Basílica de Aránzazu, where religious architecture and issues of identity were brought together by the imaginative force of Oteiza (the sculptor had returned to Spain and taken part in D'Ors's salons in Madrid); the Córdoba chamber of commerce, designed by Rafael de la Hoz and José María García de Paredes (with Oteiza's collaboration); works by Fisac in Madrid and Daimiel; and Grupo R's efforts in Barcelona to respond to the housing problem by combining architecture and modernity. Certain pivotal themes from the 1940s continued to be highlighted at the Barcelona Eucharistic Congress of 1952 (which included Josep Soteras's central altar and its repercussion on the city).[45] It and the spiritual justification for abstraction at the Santander congress of 1953 and the solemn blessings on recently built villages by the Instituto Nacional de Colonización (National Institute of Colonization) are reminders that the country was still under the domain of National Catholicism. At the same time, the highly acclaimed triumph of the Milan triennial and the Hispanicism of the 1st Biennial of 1951 were indicators (whether minor or major) of change. However, these signals were aimed not at the Spanish public but at the international powers whose backing was sought for a political, economic, and social cycle that could bring relief from the postwar era. The reality was complex, and to interpret it solely from a national perspective is one-sided and insufficient.

Memory and Writing

Any critical analysis of the postwar years in Spain, as with any other historical period, requires that we listen to what the period says about itself. Conscious that, as Emilio Lledó points out, "Being is, essentially, being memory," and that our "way of looking at the past, which is basically filtered through text, must always be expanded and adjusted," we have chosen to let the ideas, the debates, the images, and the main personalities of the time be heard in this anthology of texts. This book gathers not only what are considered to be canonical texts but those that present other viewpoints, ones that for whatever reason have been ignored or insufficiently studied by the later historiography. Here, we echo Croce's idea that all history is contemporary history.[46]

We begin with the premise that the rhetoric of texts written in the period can sometimes be just as eloquent as their content, and that the names of their writers, the topics they deal with, and the media they were published in may serve to draw a clearer map of the cultural reality of the time.[47] The programmatic aspects of the culture of the first years of the regime; the importance of Italy as a cultural model; popular culture and the search for a Hispanic aesthetic essence; the central role of the rural world and the role of women in the new social order; the role of architecture in the reinvention of the nation (repression and redemption as a double-edged sword against any form of dissidence); the role of theater and film in entertainment and indoctrination; the advent of *Postismo* as an avant-garde gesture; the literary re-creation of reality, from exaltation to rupture, testimonial realism to lyrical intimacy; the pain and rupture of exile and how it affected Spanish culture; Picasso as a distant reference; Miró's return; the lure of the obscure, the primitive, and the magical; the debate around abstraction and the appropriation of modernity in the regime in the early 1950s: these are some of the main threads in an infinitely complex weave, one that Aub attempted to unravel in his *Laberinto mágico*.

1. [*Campo cerrado*, habitually translated as "Field of Honor," but literally "Closed Field," is the title of the first novel in Max Aub's series *El laberinto mágico*.—Trans.] My thanks go to Carmen Bernárdez for suggesting this title, and to Sergio Rubira, Daniel Lesmes, and Rocío Robles for discussing its pros and cons.

2. "Today, after having disarmed and captured the Red Army, the Nationalist troops have secured their final military objective. The war is ended." Generalissimo Franco, Burgos, April 1, 1939.

3. Julián Casanova, *España partida en dos* (Barcelona: Crítica, 2013), 83ff.

4. A peculiar account of the regime's positioning during World War II can be found in Augusto Assía's articles from London, 1939–1945, for *La Vanguardia*. See Augusto Assía, *Cuando yunque, yunque: Cuando martillo, martillo* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2015).

5. Enrique Moradiellos periodizes the early decades of Francoism as follows: "1. 1939–1936: Initial configuration of the regime during the Civil War. 2. 1939–1945: National-Syndicalist period during the course of World War II. 3. 1945–1959: National-Catholic era of brief isolationism and national reintegration." Enrique Moradiellos, *La España de Franco, 1939–1975: Política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2008), 27.

6. Aub states in his diaries, "Since we lost the war, not a single voice has been raised; nothing has been published by any emigrant against the dictatorship that destroys, guts and bleeds Spain." Max Aub, *Diarios (1939–1972)* (Barcelona: Alba Editorial, 1998), 39. On France in the same period, see Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2010).

7. Max Aub, *Campo cerrado* (Mexico City: Tezlonte, 1943). This title plus *Campo de sangre* (Blood's field), *Campo abierto* (Open field), *Campo del moro* (Moor's field), *Campo francés* (French field), and *Campo de los almendros* (Almond trees' field) make up the series *El laberinto mágico*, which narrates the entire period of the Civil War from the buildup to the military uprising to the end of the dispute.

8. "The six volumes of *El laberinto mágico*, which are shamefully ignored in most histories of Spanish literature, are a literary struggle to which the closest counterpart are the second or fourth series of Galdós's *Episodios*." Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo de Max Aub: Discurso leído el día 16 de junio de 1996 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Antonio Muñoz Molina* (Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 1996), 27.

9. Gérard Malgat, "Max Aub y Francia: Del laberinto histórico al laberinto

literario," *Letra internacional*, no. 80 (2003): 26–30. From the same author see also, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada* (Seville: Renacimiento, 2007).

10. Gerald Brenan, *El laberinto español: Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil* (Paris: Ruedo Ibérico, 1962). Recently, Jeremy Treglown insisted on the idea of a dark and difficult explanation by using the term *crypt* in referring to the Valle de los Caídos in his book on Spanish postwar culture, *Franco's Crypt: Spanish Culture and Memory since 1936* (London: Vintage Book, 2013).

11. See Paul Preston, *A Concise History of the Spanish Civil War* (London: Fontana Press, 1996).

12. Max Aub, *Campo cerrado* (Madrid: Capitán Swing, 2010), 295.

13. Max Aub, *La gallina ciega: Diario español* (Mexico City: Editorial Moritz, 1971).

14. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura* (Barcelona: Anagrama, 2004), 41ff.

15. There are innumerable testimonies to the permanence of these ideas in Spanish contemporary culture. A noteworthy example is Francesc Torres's installation *Belchite/South Bronx: A Trans-cultural and Trans-historical Landscape* (1987–1988).

16. See Vicente Aguilera Cerni, *Ortega y D'Ors en la cultura artística española* (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1966); and Vicente Cacho Viu, *Revisión de Eugenio d'Ors* (Madrid: Residencia de Estudiantes / Quaderns Crema, 1997).

17. For interesting analyses of this point, see Francisco Calvo Serraller, "El desbloqueo diplomático de España en los años cincuenta y el reencuentro con la vanguardia internacional," in *España, medio Siglo de Arte de vanguardia* (Madrid: Ministerio de Cultura y Santillana, 1986), 43–63; Miguel Cabañas, *La primera bienal hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (Madrid, Universidad Complutense, 1992); Julián Díaz Sánchez, *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2013); María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1989); Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo: Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006), http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf; Eduard Cairol, "1955: La querella entre els figuratius i els abstractes: Dalí i Els cornuts del vell art modern," in *La modernitat cauta*, ed. Antoni Marí and Albert Mercadé (Barcelona: Angle Editorial, 2014), 53ff; and Jorge Luis Marzo and Patricia Mayayo, "Del fascismo a la desideologización del arte (1939–1951)," in *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015).

18. Different perspectives on the relationship between art and politics in the 1950s can be found in Valeriano Bozal, "Hacia un arte crítico: Informalismo, experimentalismo, realismo," in *Historia del Arte e España: Desde Goya hasta nuestros días* (Madrid: Itsmo, 1972), 173ff; Francisco Calvo Serraller, "El desbloqueo diplomático de España en los años cincuenta y el reencuentro con la vanguardia internacional," in *España, Medio Siglo de Arte de Vanguardia* (Madrid: Santillana; Ministerio de Cultura, 1986), 43ff; Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme: Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol* (Girona: Espais, 2007); Julián Díaz Sánchez, *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Cátedra, 2013); and Jorge Luis Marzo and Patricia Mayayo, "Los conflictos de una España oficial," in *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 147ff.

19. Chus Tudelilla, *Mathias Goeritz, recuerdos de España, 1940–1953* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014). I thank Chus Tudelilla for the refinement of her ideas in this text and for her assistance with the exhibition. See also Francisco Reyes Parma et al., *El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014); and Javier Maderuelo, "En torno a la escuela de Altamira", in José María Lafuente, ed., *En torno a la Escuela de Altamira* (Santander: Ediciones La Bahía / Archivo Lafuente, 2015). On the cultural environment and leading personalities of the time in Santander, see Pablo Beltrán de Heredia, *La sombra recobrada* (Santander: Ediciones la Bahía, 2009).

20. The expression "cultural wasteland" was coined by José Luis Abellán in his essay *La cultura en España: Ensayo para un diagnóstico* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971). Julián Marías responded with "La vegetación del páramo," in *La devolución de España* (Madrid: Espasa Calpe, 1977). (The essay was originally published in 1976 in *El País* and *La Vanguardia*.) See also Juan Pablo Fusi, *Espacios de libertad: La cultura española y la recuperación de la democracia (c. 1960–c. 1990)* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2015), especially the chapter titled "El fin de la postguerra," which deals with the renewal of Spanish culture in the 1940s and 1950s.

21. The catalogue of an exhibition curated by Jaime Brihuega, *Tránsitos: Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999), is particularly revealing in this respect.

22. See, among others, Juan Pablo Fusi, "Vieja y nueva cultura (la cultura durante el franquismo, 1939–1975)," in *Un siglo de España: La cultura* (Madrid: Marcial Pons, 1999), 99ff; and Jordi Gracia and Miguel Angel Carnicer, "Terror y gasógeno en la España de la postguerra," in *La España de Franco (1939–1975): Cultura y vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2004), 17–200.

23. For a detailed account and an open attempt to create discussion around the way the Spanish postwar has been recuperated and historicized, see Jorge Luis Marzo and Patricia Mayayo, "Del fascismo a la desideologización del arte (1939–1951)," in *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015).

24. María Luisa Caturla, Juan Antonio Gaya Nuño, Vicente Aguilera Cerni, Federico Torralba, José María Moreno Galván, Valeriano Bozal, Tomás Llorens, Simón Marchán, Francisco Calvo Serraller, Jaime Brihuega, Alexandre Cirici Pellicer, Francesc Fontbona, Francesc Miralles, Josefina Alix, Álvaro Martínez Novillo, J. C. Mainer, Juan Antonio Ramírez, Antonio Bonet Correa, Juan Manuel Bonet, Gabriel Ureña, Kosme de Barañano, Javier González de Durana, Ana Vázquez de Parga, Juan Pérez de Ayala, Adelina Moya, Anna María Guasch, Antoni Marí, Juan José Lahuerta, Juan Pablo Fusi, Javier Tusell, Aurora Fernández Polanco, and Sofía Diéguez are just a few influential examples from among the next generations of art historians.

25. Among those who followed, the following stand out: Paloma Alarcó, Miguel Cabañas, Eugenio Carmona, Julián Díaz Sánchez, Fernando Martín Martín, Ángel Llorente, Jesusa Vega, Javier Portús, Juan Ángel Manzanares, Guillermo Solana, Chus Tudelilla, Olga Fernández, Rosaria Peiró, Jesús Carrillo, Jaime Vidal Oliveras, Javier Pérez Segura, Patricia Molins, Joan M. Minguet Batllori, Alex Mitrani, Valentín Roma, Ismael Manterola, Eduard Cairol, Jaume Mercadé, Genoveva Tusell, Anna Pujadas, Patricia Mayayo, and Jorge Luis Marzo.

26. Such as María Rosón, Idoia Murga, Paula Barreiro, Alicia Fuentes, Noemí de Haro, Alina Navas, Leticia Sastre, and Óscar Chaves.

27. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura* (Barcelona: Anagrama, 2004), 19; emphasis in original. Gracia quotes from Claudio Magris, "¿Tendremos que repetir 'no pasarán'?" *El País*, November 30, 2002, 15.

28. Alfred H. Barr, *Picasso, Forty Years of His Art* (New York: MoMA, 1939); James Johnson Sweeney, *Joan Miró* (New York: MoMA, 1941); and James Thrall Soby, *Salvador Dalí* (New York: MoMA, 1941). See also Javier Pérez Segura, *Scandal and Success: Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)* (Madrid: Eutelequia, 2012).

29. Genoveva Tusell García, "Picasso, a Political Enemy of Francoist Spain," *Burlington Magazine* 155, no. 1320 (2013): 167–72; and T. J. Clark, *Picasso and Truth, from Cubism to Guernica* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013).

30. Among the many publications on exile in Spanish culture during Francoism, see Virgilio Zapatero, ed., *Exilio* (Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002); and Jaime Brihuega, ed., *Después de la alambrada: El arte español en el exilio, 1939–1969* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010). See also Jordi Gracia, "En el espejo del exilio," in *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España* (Barcelona: Anagrama, 2004), 157ff. Recent publications include Alicia Alted Vigil, "Una reflexión en torno al exilio republicano de la guerra civil española de 1936–1939," in *Encuentros con los Treinta*, ed. Jordana Mendelson (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and La Fábrica Editorial, 2012), 343ff; and Juan Manuel Bonet, "El exilio artístico y literario español: Un mapa," in *Encuentros con los Treinta*, 349ff. Another important text for its inaugural character is Valeriano Bozal's chapter on exile in *Historia del Arte del Siglo XX en España: De Goya a nuestros días* (Madrid: Itsmo, 1972).

31. Valeriano Bozal, "La postguerra: Períodos de un tiempo oscuro," in *Historia de la pintura del siglo XX en España: II, 1940–2010* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013).

32. Sofía Diéguez Patao, "La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico," *Espacio, tiempo y forma*, ser. 7, Historia del arte, no. 5 (1992): 467–90. See also Carolina Rodríguez López et al., *Paisajes de una guerra: La Ciudad Universitaria de Madrid*, exh. cat. (Madrid: Universidad Complutense, 2015); Ángel Llorente, *Arte e ideología en el Franquismo (1936–1951)* (Madrid, Visor, 1995); and Luis Enrique Otero et al., *La universidad nacionalcatólica: La reacción antimoderna* (Madrid: Universidad Carlos III, 2014).

33. As Juan Pablo Fust points out, "The cultural politics of the Franco regime was a negative politics of control as much as or more than . . . an affirmative politics to develop an original culture of our own." Juan Pablo Fust, "La cultura franquista: Cultura falangista y cultura católica," in *Un siglo de España: La cultura* (Madrid: Marcial Pons, 1999), 101.

34. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Cambridge, UK: Polity Press, 1993).

35. Valeriano Bozal, "El paisaje: Benjamín Palencia, Godofredo Ortega Muñoz, Juan Manuel Caneja," in *Historia de la Pintura*, 48ff.

36. Sofía Diéguez Patao, "Aproximación a la influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura y el urbanismo español de los años 1939–1945," *Revista de la Universidad Complutense*, no. 115 (1979): 461–72; VVAA, *Arquitecturas para después de una guerra, 1939–1949* (Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977); and VVAA, *Arquitectura en regiones devastadas* (Madrid: MOPU, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987).

37. On *Vida Española*, see Luis Rosales Fouz and Covadonga Sánchez Talón, "Desde que tus pasos me abren el camino: Un paseo por el Madrid de Luis Rosales" (unpub., 2015).

38. See Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 1981).

39. "Very difficult times for the survival of culture . . ., in which all citizens, artists included, had to exercise caution in order not to expose themselves to the intolerance and arbitrariness of the Franco regime." Antoni Marí, "Presentació," in *La Modernitat Cauta. 1942–1963: Resistència, resignació, restauració* (Barcelona: Angle Editorial, 2014), 9ff.

40. For the 1938 biennale, see Eugenia Querci, "Entre París, Venecia y Roma: Zuloaga, los pintores españoles e Italia" (PhD thesis, Universidad Complutense, Madrid, 2015). The 1942 Berlin exhibition was titled *Ausstellung Spanischer Kunst der Gegenwart*. That same year J. M. Junoy published his *Elogio del arte Español* (Barcelona: NAGSA, 1942). On the Argentinian exhibition, see Alicia Fuentes Vega, "Franquismo y exportación cultural: El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947: Un análisis desde el punto de vista de 'lo español,'" *Imafronte*, nos. 19–20 (2008): 85–98. Radically opposite to this was Spain's frustrated participation in the International Exhibition of New York. See Idoia Murga, "El pabellón español de 1939: Un proyecto frustrado para la exposición internacional de Nueva York," *Archivo Español de arte* 83, no. 331, (July–September 2010): 213–34.

41. On Eugenio d'Ors and his place in the postwar artistic environment, see, among others, Laura Mercader, Martí Perán, and Natalia Bravo, *Eugenio d'Ors, del arte a la letra* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997); and Genoveva García Queipo de Llano, "Eugenio d'Ors y el ambiente artístico de la postguerra," in *Arte para después de una guerra*, ed. Javier Tusell and Álvaro Martínez Novillo (Madrid: Comunidad de Madrid and Fundación Caja Madrid, 1993).

42. On the origins and development of D'Ors's initiative, see Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte: Homenaje a Eugenio d'Ors* (Madrid: Langa y Cía, 1966).

43. See Elvira Maluquer and Jaume Vidal Oliveras, *Rafael Santos Torroella, en los márgenes de la poesía y el arte* (Madrid: Circulo de Bellas Artes y Residencia de Estudiantes, 2003).

44. Patricia Molins, "Misteri i geometria," in *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, exh. cat. (Barcelona: Fundació "la Caixa," 1996), 30ff.

45. I thank Fernando Marzá for his many ideas and suggestions for the sections related to architecture in the *Campo Cerrado* exhibition.

46. Emilio Lledó, prologue to *El silencio de la escritura* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991).

47. See the excellent research in *1950–1977: Arts a Catalunya*, ed. Juan José Lahuerta (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), published on the occasion of the exhibition *Del segon origen: Arts a Catalunya, 1950–1977*.

01.
Artistic Culture and Francoism Directly after the Civil War

Ángel Llorente Hernández

The Spanish Civil War led to the political radicalization of artists in the country. Many fewer artists collaborated with the insurgents than with the Republic. However, the Francoist victory caused the avant-garde to disappear, and many artists who had supported the Republic were forced into exile. A small group of artists, mostly Falangists, formed among the insurgents. Most of these worked in what was known as the Art Department (a subsection of the National Headquarters of Press and Propaganda, Ministry of the Interior) and attempted to forge a style that would identify the new regime in its process of institutionalization. This aim failed when artists from the few existing centers of artistic power were cast aside in favor of more conservative, academic artists who supported a strong religious component in culture over the Falangist influence.

Unlike National Socialism, Francoism did not make much use of art as a mechanism for domination, and was not supported by avant-garde artists as renowned as those who participated in Italian fascism. Yet the twofold influence of Nazism and fascism on Francoist ideology had been manifest since before the Civil War, particularly in the work of writer Ernesto Giménez Caballero, who was one of the first intellectuals to introduce fascism in Spain, having done so as early as 1929. Giménez Caballero's ideas were influential for members of the Art Department ten years later.

During the 1940s, mediocrity was the norm both in art and in the rare attempts at elaborating a Francoist intellectual doctrine. Academics and academicists used this for the leverage of their own hegemony and to gain privilege and influence. The main exception, because of its repercussions in consolidating a non-avant-garde form of art that offered renewal and an eclectic alternative to academicism, was the Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA; Brief Academy for Art Criticism), set up in Madrid in spring 1942. The institution was spearheaded by Eugenio d'Ors, an intellectual who joined the Falange at the start of the war after having been general director of the National Fine Art Service. The ABCA, which was made up of aristocrats, high-up members of the regime, intellectuals, and journalists, as well as art critics and artists whose work offered renewal, ably made the most of what modernity existed in the Madrid art world, presenting itself as the leading force.

The rise of academicism was interpreted as a restoration of the link to the great tradition of Spanish art. However, those in favor of modernization could not find reasons to justify it until the last three years of the 1940s.

Seven months after the end of the war, Falangist Manuél Sánchez Camargo (who taught literature at a high school in Madrid and was a journalist and a future member of the ABCA) became one of the most influential critics in the postwar art culture when he published an article in *El Alcázar* announcing the arrival of new Spanish painting. Sánchez Camargo claimed that it would "mark painting worldwide" by uniting national character with the glorious past of Spanish art—that is, its golden age—which had been interrupted by the nineteenth century. The painting he spoke of would regain its Spanish character due to the new political ideologies of the regime and the revitalization of religion in the nation. These ideas are clearly visible in his article, the result of the strong ideological influence (between fascist and conservative) of the victors' culture, of which Sánchez Camargo was one of the most outspoken members.

Autumn 1942 saw the publication of the first *Suplemento de arte* in *Escorial*, a magazine with important cultural and political content and an agent for politicians and intellectuals from the Falangist sector furthest from the dominant conservatism. The leading article of the first issue, on the visual arts, favored a form of art for Spain that was modern while also respecting tradition. The article even acknowledged the merit of "modern" art (not using the term *avant-garde* because of its political incorrectness at the time) in educating sensibility, although the underlying values in modern art—cosmopolitan culture and ideology—were still condemned. With the habitual ambiguity of Falangist rhetoric, the article ended by stating the need for a "spiritual formation" for the artist, "as the only means of allowing his most precise, privileged creative intuition to work within a broader, deeper range of themes," for which purpose criticism that would orient the artist's work was considered a necessary step.

Almost simultaneously, one of the founders of the Falange, Rafael Sánchez Mazas, a minister without portfolio in Francisco Franco's first government, whose sound knowledge of Italian fascism came from years of living in Rome, recommended that Spanish painters focus on the thematic aspect of painting. Technical and formal aspects were not completely forgotten, but they were not considered as important as they were in modern art. Painting was to serve future generations as a document of the past. Artists, however, must portray their content positively and clearly. Sánchez Mazas's words, written as a speech, had a wide resonance and were considered to be one of the most important intellectual contributions to the artistic culture of the time.

In March 1943 an article by Cecilio Barberán, an art critic with *ABC* and a habitual collaborator on cultural issues for numerous publications, praised the mural (whose whereabouts are today unknown) that Canarian painter José Aguilar (one of the first

portraitists to paint Franco, who exhibited with the ABCA in 1947) was painting at the headquarters of the movement. Titled "La pintura que inspiró la Victoria" (The painting that inspired victory), the article—and the artist—revisited mural painting as the ideal means to perpetuate the triumph of the uprising in the memory of victors and vanquished, and, naturally, to glorify the Caudillo's new Spain. However, the propagandistic aim both painter and writer saw in muralism was nothing new; it had also been considered in Western art, with no ideological distinctions, in the 1930s.

Juan Cabanas, who painted, drew, and illustrated, was director of the Art Department after 1938 and was one of the main Falangist artists involved in the attempt to create a style in art that would be both Falangist and Francoist. In autumn 1943, when the pretension had been all but abandoned, he published some of his personal reflections on the meaning of art in *El Español*. Cabanas defended the need for art not to be made for a cultured, refined elite but for a wide public. The work of art "does not exclusively pertain to a minority; it belongs to a people," and, following Sánchez Mazas, it should communicate messages to the people. Both aims should be achieved through educational and cultural work by the state in society and with artists.

All of these articles show that in the five years immediately following the war, Falangist ideology, together with the aspirations to modernity of some intellectuals and artists, prevailed in opinions on the kind of art that was appropriate for *Spain reborn*. However, once this period ended, aspirations of connecting artistic modernity and fascism were left aside. But, alongside the dominion of conservatism and tradition, a cultured minority who favored artistic renovation continued to exist.

02.
Surrealism: The Ghost in the Wardrobe
Patricia Molins

Surrealism was both highly regarded and strongly reviled in the 1940s. In 1937 it was embraced as the cryptic, elevated style appropriate to the "revolutionary poetry" of a certain wing of the Falange (led by Dionisio Ridruejo); in 1953, Antonio Saura presented the exhibition *Arte fantástico* (Fantastic art) at Galería Clan in the dramatic manner of the great international exhibitions—dim lights, bleeding dolls on the wall, and a recorded voice repeating, "The corpse is wounded and it has blood." A heroic start and a bleak ending. Between the two we find surrealism concealed among phantasmagoria and ambiguities in architecture (Luis Moya and Miguel Fisac), interior design (Ángel Ferrant and Jorge Oteiza), and the visual arts (José Caballero's Dalíesque drawings, Luis Castellanos's metaphysical intensity, the symbolic immersions of Dau al Set, and Carlos Serrano de Osma's telluric films). Surrealism also found its way into the *coplas* written by Rafael de León, the stage sets for classic and traditional plays, and the humor of the magazine *La Codorniz*.

While the liberal faction of the Falange defended surrealism, the more Catholic, fanatical side represented by Ernesto Giménez Caballero and Fermín Yzurdiaga fiercely opposed it, claiming it was for Reds and effeminates and should be annihilated. These were serious allegations in 1937, as was the accusation of paganism or anti-Christianity, which persisted until the end of the decade. Surrealism was thus the most corrosive of isms because its supposed aesthetic decadence was accompanied by religious, political, and even biological degeneracy. A letter from Caballero (who suffered repression in his own family) to Manolo de la Corte gives a sense of the extent of the persecution and ostracism of many of the artists who collaborated in the propaganda of the rebels during the 1940s. Several of these artists, including Juan Cabanas and Juan Ismael (who created photomontages and illustrations for the S.E.U. [Spanish University Union] magazine *Haz*), ended up migrating to America.

Around 1942, painting began to be caught up in a metaphysical turn that was not altogether unconnected to the trips Spanish artists and writers made to Fascist Italy. The influence of the paintings of Giorgio de Chirico, the architecture of Rome's EUR district, and classicist art can be seen in the work of artists such as Caballero and Rafael Zabaleta, who needed to hide their Republican past. Zabaleta's fame began with an exhibition of drawings along similar lines to the surrealist collages of Max Ernst, another strong influence in the postwar period. Because of its cryptic nature, Ernst's world of unusual combinations of nineteenth-century images offered safe ground from which to fend off criticism and capture the "disturbing strangeness" of those years. Along these lines,

Castellanos exemplified a trend, strong in the 1940s, that he called "invented reality" in a space and time that had come to a standstill, as opposed to narrative or expressive realism. His figures, concentrated and "blank" (a key term in the vocabulary of the time), were a milestone in the art of the 1940s and were linked to reclining figures in the paintings of Benjamín Palencia, Zabaleta, and Ismael that seem to have been rescued from the realm of the dead.

Likewise, Maruja Mallo's paintings of open-air dances are a sinister reflection of the situation Juan Eduardo Cirlot describes in his treatise on *Ferias y atracciones* (Fairs and attractions), in which he argues that fairs were no longer a sphere of freedom emanating from the people but a place of initiation consisting of dangerous, magical rites, even if the danger was fictional. The attractions Cirlot describes in his book are ghoulishly reminiscent of the unofficial detention centers known as *checas*, an episode of Republican military cruelty that the victors widely publicized. The names of the *checas*, in which suspects were interrogated and summarily executed, were reminiscent of fairground attractions: they included the "*verbena*" (an open-air dance), the "fridge," and the "bells." But the *checa* that was most publicized in the regime's propaganda (Edgar Neville made a film about it) was the one at Calle Vallmajor in Barcelona, known as the *checa* of the "hallucinogenic paintings" or as the "psychedelic" *checa* (reproduced by Pedro G. Romero in *Archivo F/X*). Antoni Tàpies described the profound impact of his visit there and of reading about the process behind the paintings, given that it was the closest he had ever been to the avant-garde art he had so admired in *D'aci d'allá*. The colored circles, checkerboards, and unstable surfaces appear in many of his paintings, and some of his drawings for Dau al Set evoke the closet-cells that were another form of torture. This episode—a pivotal moment in the association between avant-garde art, traditional art and horror, the relations between war and peace—makes us see Saura's 1953 exhibition, which he described as a "grotto of wonders" and as "fantastic, mind-blowing, explosive, mystical art," in a different light. Saura thought the exhibition marked the start of "true surrealism" in Spain. But whether the surrealism was true or not, the exhibition ended up being more like its swan song.

Surrealism not only permeated the most ambitious artistic expressions of the postwar period; it also gave rise to connections between elitist and traditional/social art, which had been the focus of debate since before the war. Eugenio d'Ors saw Zabaleta as the link between highbrow art and popular art (between Paris and Quesada, his birthplace in Jaén). But to find the "grassroots," transgressive, creative potential that Mallo saw in popular street celebrations, which complemented surrealism's liberating aspirations, we must look to the "slums of attention," which are not as closely monitored as the wealthier end of town. This potential can be found in the humor of *La Codorniz* (founded in 1941), for example. At the end of the decade, the architect José Luis Fernández del Amo saw this magazine as salvation and the only genuine art in the face of the bombastic charade orchestrated by the official bodies. Potential can also be found in the *coplas* and theater of the time, which kept Federico Garcia Lorca's memory alive and were a means of fighting the postwar silence, fear, and repression. As Manuel Vázquez Montalbán and Basilio Martín Patino argued, *coplas* allowed people to shout the hardships and sorrows they had to hide in real life.

The official culture did not counter this popular culture—which was closely linked to painting (Vicente Escudero, Pilar López's dancers, Caballero, the *Postistas* Tono and Enrique Herreros, moved between the two worlds)—with academic art but with the staging of the myths of the crusades and of imperial Spain in an attempt to reinvent tradition and a model for the new state. The whole country became a gigantic stage set on which Spaniards were to play obedient and enthusiastic extras. The metaphor is apt: the period immediately after the war was dominated by secrecy and by the theatrical act. Some had to hide what they were (Republicans, divorcees, prostitutes, homosexuals, Masons, Jews . . .), while others pretended to be followers of the Catholic monarchs. The journalist Romley (Manuel María Gómez Comes) used the title "Estética de las muchedumbres" (The aesthetics of crowds) to write about the ceremonies and rituals of the Falange and the reception of figures such as Galeazzo Ciano, Heinrich Himmler, and Eva Perón as shown in the No-Do official news service and in films such as *Ya viene el cortejo* (Here comes the parade) (Carlos Arévalo, 1939), which set up a parallel between medieval processions and the victory parade.

Romley called the masses "crowds" just as others used the terms *producers* or *artisans* to avoid talking about *workers*. The promotion of crafts and folklore after the war by the Falange continued along a path that had begun in Primo de Rivera's dictatorship and continued during the Republic. But a radical shift had taken place: the "culture emanating from the people" had become a means by which to impose and convey the values of the state. The defense of "wholesome art" (as some called it) soon became economically unfeasible, although its moral and aesthetic aspects lived on in some of the most interesting architectural and industrial design experiments of the 1950s. The intersection of the periods can be seen in the Spanish Pavilion at the 1951 Triennale di Milano. The pavilion revolved

around two centers: one closer to surrealism; the other closer to popular art. This tension led Gio Ponti to suggest that Spain was living between two extremes: the aristocratic and the popular realms. This was D'Ors's old idea, the political correlation being that it did not have a middle class; ergo, it could not be democratic.

Surrealism may not have been the dominant artistic option after the Civil War, but its variants and its infiltrations into popular culture provided a strategy that offered refuge, an escape valve, and a critical mechanism for dealing with a reality that few could or wanted to identify with. Surrealism helped to hide reality but also to reveal it, and it helped to maintain a connection with the art from before the war. Nonetheless, the Spanish Pavilion at the 1976 Venice Biennale ignored surrealism, opting to present informalism as the art of post-Franco, democratic Spain, connecting it to pre-1936 social art and Republican propaganda. This broke the surrealism-informalism link that had been established in the late 1950s by historians such as Alexandre Cirici-Pellicer and José María Moreno Galván. The reasons for this denial may date to the paradoxical praise and criticism surrealism provoked in the 1940s, with Salvador Dalí as the extreme example of this treatment. And perhaps it was preferable to forget the bleak period in which history's pages had recorded so many official names—names that with the passing of time preferred to be nonofficial.

03.
Italy: Classicism to Modernism

Alina Navas

> Non c'è maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria
> Dante Alighieri, *Divine Comedy: The Inferno*, Canto V

The tendency in Spain has been to exaggerate the influence of Italian art on Spanish art during the autarchy. This tendency to extol Italy as a paradigm for Spanish art has almost become a historiographical dogma, often lacking in grounding. The origins of the tendency can be traced back to the Renaissance, and it has engendered dynamics that extend beyond the 1940s.

During the time of the political *fratellanza*, images of Benito Mussolini and his ministers were commonly seen in the Francoist press. Propaganda was also often modeled on Italian totalitarianism, although there were other models. Caught between ultranationalism and its need to find a place within a fractured Europe, Francoism also found inspiration in Nazi Germany, Vichy France, and Portugal under António de Oliveira Salazar, as well as other fascist-oriented political models. However, the political juncture after 1943 and Italy's first defeats in World War II meant that all traces of this political ism were cast aside. From 1948 onward, art in Spain regained a certain "normalcy," and fascism and Italy were interpreted in different ways. Generally, most interpretations followed vague ideas rather than specific concepts, but we can say, with Hispanist Giovanni Papini, that "Rich countries not only export goods, but also figures and myths, that is, images which represent the soul and nature of the nation."[1]

Art was certainly one way to achieve this; however, our research indicates that other sectors were more influential. Italian art had, until then, been seen through a skewed, blurred lens, which tended to mythologize it and focus more on its context than its actual form. The "icy heat" that pervaded the art context in Italy and Spain in the 1940s lies more in historical reasons that were present almost throughout the entire first half of the twentieth century. Any existing exchange was based strongly on propaganda and cultural diplomacy, where little relevance was given to art exhibitions or magazines. And the model of art that was exported was theoretical rather than practical, with little acknowledgment given to contemporary work. Frequent reference was made to Italian art in Spain, but such references were superficial, did not tend to "dig deeply," and were generally biased toward classicism. This perspective changed little in the few years between the beginning of Francoism and the end of fascism.

Nevertheless, the impact of Italian art, and how it was interpreted during the 1940s (classicism, its Latin and Mediterranean roots, and even its equilibrium), can be seen in

the texts proposed here, and in many others in this catalogue, because Italian art has always, paradoxically, been a reference for Spanish culture.

A text by Manuel Abril, a powerful critic, highlights Italian art as a model of inspiration in *Arriba,* the regime's official newspaper. The article, "Arte es política" (Art is politics) was written during the closing stages of the war (March 1939) and preaches the virtues of artistic manifestations of fascism; it aims to recuperate the arts in Spain, giving art a high propagandistic value. Abril considers the nation's "illustrious artists" to have a pivotal role in glorifying the fatherland as the Italians had done.

The second text is one of the few essays by an Italian artist to appear in Spain in those years. From 1942, a delicate year, it was published in the culture and humanities magazine *Escorial* (1940–1950). Written prior to 1942 by Giorgio de Chirico, the best-known contemporary Italian painter at the time (in fact, one of the few ever mentioned), the article reformulates his defense of painting as a craft (or technique) and of classical values, particularly those of Renaissance art. De Chirico offers different considerations on the material substance of painting, something that had preoccupied him since 1918, when he had decided to return to museums. "In order for a painting to be a work of art it must be very well painted," he claims. He refuses concepts such as "talent" or "invention" and demands that artists cultivate their skills. He insists that invention has no room in the metaphysics of painting and prefers the idea of revelation, which has slightly Platonic reminiscences. All of this was potentially an important reference for a Spain where modernity was condemned and an academic approach to art favored.

The importance of the artist's skill, considered as a way out of the excessive experimentalism of the avant-garde, was strongly upheld in the years immediately after the war. Eugenio d'Ors was a staunch defender of the importance of skill, although he did not encourage a return to fervent academicism. He found inspiration not only in the Italians but in his own demands for a renewed form of classicism (since at least the Noucentisme movement), and he asked painters to use Italian art (painting, in particular) and artists such as Mario Tozzi as their inspiration. D'Ors, who toyed with the idea of organizing an exhibition of Italian art, found similarities between Italian and Spanish artists to the extent that he considered Rosario de Velasco a "humanist painter" and related her in one text to Piero della Francesca and Andrea Mantegna.

Italian architecture was, however, the most widely present discipline in the Spanish art world of the 1940s. Not only did Francoism inherit the hegemonic, hierarchical view of art that upheld the superiority of architecture over other disciplines; it also made a direct aesthetic imprint on certain models of reconstruction. Diego de Reina, for example, spoke of Italy as "the home of architecture," which proves that, although information from Italy was scarcely available in magazines, it did reach Spain. De Reina cautioned against mistakes made in Italy in what ought to be the construction in Spain of an "imperial style." His text was written in 1944, when bilateral relations froze owing to the grave situation in Italy following Il Duce's imprisonment and the creation of the Republic of Saló. "It is sad," says De Reina, "that the nation best prepared to create a form of modern architecture grounded on a solid artistic foundation should have failed more drastically than any other, doubtlessly through false interpretation or an erroneous understanding of the ideology which the beauty of form sought to embody." In speaking of fascism, he claims, "It seemed logical that a dictatorship of architecture should be installed, which used representative buildings and regulatory inspection not to contain, but to channel personal inspiration." The problem, according to him, was the use of rationalism, "which had no power nor any previous national tradition." De Reina criticized the fact that the initiative should have been left to technicians "unable to express fascist ideals with the serene revolutionary frankness of their program." For him, classicism was the only way forward, and, unlike what was to take place years later in Spanish art, he opposed concepts such as geometry and spirit. De Reina complained about the lack of political leadership, competitions with changing juries, the "total abandonment of classical form," and the use of cement, "the scourge of good architecture." He criticized the lack of criteria present in symbolic spaces such as "the Via dell'Imperio, in Rome, where the Colosseum, the Monument to Victor Manuel, the Palazzo di Venezia and an ultramodern center for fascist youth." But De Reina also mentions the Foro Mussolini and praises its "extreme simplicity in the interpretation of the classical spirit" and, particularly, the draining of the Pontine Marshes, which allowed "the idea of the family, the kindness of the Christian home, and the need for beauty to crystallize in a Neoclassicism limited to a few technicians."

This and other texts reveal the deep breach that divided the two countries for several years. The freeze was necessary in order for Italy to rise from its own ashes and for Spain, further and further enclosed, to begin to heal the wounds of war. After 1948, however, the situation changed. Democratic Italy began a new foreign cultural policy based on cooperation, and Francoism understood the importance of changing tactics and building a more modern image that might be reinterpreted from abroad and mitigate the perception of the dramatic lack of rights. As a

result of this lukewarm attempt at Spanish-Italian convergence, an Exhibition of Italian Art was held in the Museo de Arte Moderno in Madrid. The opinions it gave rise to illustrate the understanding of Italian art at the time.

Press criticism of the exhibition was particularly vehement toward modern artists such as Aligi Sassu and Renato Gattuso. Some, such as critic José Camón Aznar, sought a happy medium in the "spirit of all forms of classicism incorporated into the structural feeling of modern forms." The critic reworded hackneyed ideas such as spirit, classicism, and modernity to find a place from which the exhibition could be seen as a starting point for a necessary renewal in Spain, including artistic renewal, interpreting the idea of Italy as a harmonious movement between the modern and the classical. His text was written for an average reader and published by *ABC*. "Art in Italy today has had the good fortune to have incorporated the spirit of all forms of classicism with the structural feel of modern forms." Artists were generally equated in worth to their classical counterparts, but criticism was not lacking either. Camón Aznar, for instance, regretted the lack of "loggias, terraces, perspectives or painted marble heads" in de Chirico's Roman paintings and that, "in spite of certain delayed futuristic deviations such as we find in the clumsy paintings of Sassu and the frivolous work of Gattuso, there seems to be a deeply noble obsession in this exhibition to present the structure of things, to desiccate color and movement and only allow the most essential values onto the canvas." The exhibition may have been intended by its organizers as a gateway to the future, but Camón Aznar's texts and others seem still to be attempting to settle a debt with the Italian art of the past.

1. "I popoli ricchi non esportano soltanto merci ma figure e miti, cioè immagini rappresentative dell'anima e della natura della nazione."

04.
The Aesthetic Essence of Spain: The *Españolada*, Folklore, and Flamenco[1]

Idoia Murga Castro

Immutable and accepted, the stereotypes associated with the imaginary of "Spanishness" were a powerful element within the artistic narratives of the 1940s. These stereotypes—which were a legacy of romanticism, defined on the other side of the Pyrenees—went from being accepted as a cultural construct imposed from the outside to being projected as self-representation within Spain, and were even linked to the recovery and elevation of popular culture as part of the construction of modernity and the avant-garde. In this composite imaginary, the accepted nineteenth-century mix of "Carmens," toreadors, and bandits by which "Spanishness" had come to be equated with qualities such as passion, violence, sensuality, heroism, and pride found its fullest expression in the type of films that became known as "*españoladas*." The incorporation of live action and theatrical aspects boosted the dissemination of these cultural constructs even further, introducing the truth and emotional value of the body through live performance and embracing shared memory by means of folklore. At the same time, the presence of fiction was a constant reminder that the films were mise-en-scènes, predefined products loaded with meaning about what Spain "was."

Postcolonial theorist Homi Bhabha defines stereotypes as "a form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place,' already known, and something that must be anxiously repeated," an ambivalence that is obsessively present in Spanish arts from the 1940s.[2] Since the Civil War, for example, stereotypes had been a weapon used to maintain internal cohesion against the "other," an enemy "other" that the imaginary warded against by backing a cause and proving its legitimacy. With this inertia, "Spanishness" had a double effect in the 1940s: in Spain, it was an element of Francoist appropriation, and beyond Spain it was a means of cultural resistance and survival in the places where Republican exiles had settled.

One of the legitimation strategies that Francisco Franco's dictatorship used in the midst of World War II was to organize *La Quinzaine de l'art espagnol* in occupied Paris in 1942, with the support of Galerie Charpentier, the Foreign Service section of the Falange Española, and the collaborationist government.[3] The festival included an exhibition of works by Spanish artists—both pro-regime and exiles living in Paris—accompanied by a program of five Spanish dance and flamenco performances and a lecture series that included a paper by Gregorio Marañón entitled "El alma de España y el arte español" (The soul of Spain and Spanish art). The convergence of dance, music, visual arts, and science emphasizing a certain image of Spain proved that in the midst of war fascism needed to counteract the grand cultural events that had given Republican Spain the upper hand, and to strengthen international supports that were still of interest to the dictator.

The intense debate around the definition of the *españolada* and the role of these films in the perception of Spanish culture also attracted the attention of other renowned academics, intellectuals, and artists, including leading figures from the arts and literature in the prewar years. For instance, in 1945, historian and critic Melchor Fernández Almagro, who had frequented the circles of Federico García Lorca and the Generation of '27, used the death of one of the key artists for the regime, Ignacio Zuloaga, and the ensuing resurgence of the controversial "Zuloaga question"—the origins of which dated back to the Generation of '98—as an opportunity to emphasize the painter's capacity to emphasize authenticity and spread Hispanic values. Meanwhile, filmmaker and writer Edgar Neville argued that the *españolada* was merely a form of misrepresentation and suggested trying to identify the elements of everyday reality contained in the stereotype. A similar clarifying process was also applied to the field of popular and traditional culture by experts such Luis de Hoyos Sainz, then a member of the Instituto de España and author of the 1945 book *Manual de folklore*, which Cristóbal de Castro reviewed in *ABC* in reference to the elevation of Spanish folklore. Along similar lines, writers like *Arriba* bullfighting critic Celestino Espinosa in the pages of *Vértice*, and avant-garde flamenco dancer Vicente Escudero in his book *Mi baile* (My dance), defended flamenco and *arte jondo* as inherent to Spanish culture, its position, magnitude, and authenticity.

In *Escorial*, de Hoyos had already argued for the need to extend the use of the notion of folklore beyond music and singing and dancing.[4] However, popular songs and dances ended up taking on unprecedented importance in everyday life in postwar Spain. Although the Institución Libre de Enseñanza had shown an interest in studying and compiling popular songs and dances in the early twentieth century, it was the Women's Section of the Falange—through its leader Pilar Primo de Rivera—that led a comprehensive strategy for reappropriation in 1939, through the Coros y Danzas foundation. This Spain-wide organization promoted the practice of regional folk dances by means of performances, competitions, and tours. As Estrella Casero's pioneering study on Coros y Danzas de España found, in the organization's desire to ground the pieces in the traditions of the people, some folkloric elements were changed and even reinvented in favor of a sometimes artificial folkloric diversity.[5] Moreover, the choreographies—always performed exclusively by women—and the costumes were adapted in accordance with National Catholicism's notion of decorum.

The organization thus served two purposes: within Spain it emphasized rural identity under Falangist ideology, and internationally it became a Francoist propaganda tool, strengthening ties with "friendly countries" during World War II and later performing a kind of diplomatic function in places outside the bounds of the dictator's foreign policy.[6] The Falange used the important role of Coros y Danzas as a vehicle conveying a certain image of Franco's Spain in tours organized through Nazi Germany—as guests of Hitler Youth—Juan Perón's Argentina, and António de Oliveira Salazar's Portugal. With the United Nations turning its back, Coros y Danzas also toured Great Britain, France, Chile, Venezuela, Puerto Rico, the German Federal Republic, and the United States, among other destinations. Franco's regime was thus successfully exported, disguised in dance, song, and costume.

Over the years, the international exposure of these Spanish dance groups promoted by Franco was thwarted by the presence of Republican exiles who resorted to the stereotypes of Spanish culture in their own artistic initiatives as a guarantee of authenticity and legitimacy notwithstanding the distance that separated them from their homeland. As such, cultural centers—from Soviet circles to Mexican and Argentinean theaters, to groups of children sent to other parts of Europe during the war, to dance troupes set up in the United States—staged Spanish dance in all the countries where Spanish refugees had settled, with the participation of exiled choreographers, composers, set designers, costume designers, and performers.[7] Through a repertoire largely consisting of *españoladas*, folklore, and flamenco, these collaborations in exile ultimately showed the potential of theatrical performance to recreate small pieces of the Spain the exiles had lost—to take the spectator "home," if only briefly. Thus, on the shore of exile, the stereotypes that could be so dangerous when backed by Franco's regime could also become a weapon of resistance to totalitarianism and oblivion.

1. This text is part of the research project *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931–1981)* (MINECO, HAR2014-53871-P).

2. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 66.

3. Idoia Murga Castro, "*La quinzaine de l'art espagnol*: Entre la Ocupación y el exilio," *Bulletin Hispanique* (forthcoming).

4. Luis de Hoyos Sainz, "Lo que es el folklore y sus esencias," *Escorial* 52 (1945): 347–66.

5. Estrella Casero, *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000), 83–103.

6. See the detailed study by Beatriz Martínez del Fresno, "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los *países amigos*: Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937–1943)," in *Cruces de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, ed. Gemma Pérez Zalduondo and María Isabel Cabrera García (Granada: Universidad de Granada, 2010), 357–406.

7. Idoia Murga Castro, *Pintura en danza: Los artistas españoles y el ballet (1916–1962)* (Madrid: CSIC, 2012).

05.
The Body, Women, and the Countryside in the First Years of Francoism

María Rosón

The text of José Antonio Primo de Rivera's speech "Women and the Falange" in San Benito, Badajoz, on October 28, 1935, is key to an understanding of the Falangist's concept of femininity and was therefore a fundamental text for the Sección Femenina (Women's Section of the Falange). Sección Femenina was set up in 1934 and was the only organization dedicated to the training, mobilization, and placement of women during the dictatorship. Primo de Rivera's speech expressed the deep affinity he claimed existed between women and the Falange, to the extent that he exhorted men toward femininity: "Women, see how we men have made abnegation, which is a particularly female virtue, into one of our own fundamental virtues. Men should strive to attain it as highly as you do, and to become as feminine as you in this respect, because it is then that you will truly see us as men!"[1] We see here the profound, even contradictory ambivalence in the discourse and practice of Sección Femenina. On the one hand, military discourse conceived abnegation as service and dedication, allowing the female commanders of the Falange a certain amount of room for activism within the organization.[2] Female commanders, who by decree were to be single and childless, had some room to take action and make decisions of public import. Yet abnegation also meant submission, which in the patriarchal thinking of Francoist society meant occupying an inferior position to men, grounded in the household and motherhood; that is, submission in the home.

The organization required a military training school for its officers, who were mainly urban women from the wealthy classes. The Castle of La Mota in Medina del Campo, midway between the city and countryside, was chosen for "resuscitation," to quote the 1942 leaflet *La Sección Femenina del S.E.U. en Castillo de la Mota* on the first courses held at the site after its reconstruction. Several reasons explain the choice of the castle as a training school. Located in the heart of the Castilian plain, it had belonged to Isabella I (who, with Saint Teresa of Ávila, was the organization's foremost model and historical reference). Also, being a fort, it had the perfect military typology for a training school. The castle was not actually reconstructed but added to, an example of "false history" in the making. Its architecture and furnishings were designed to pass off new as historical and are a primary example of Francoist "neomedievalism."

The castle was given over to Sección Femenina on May 30, 1939, when the organization rallied to pay "homage to the Caudillo and our victorious armies." The occasion was spectacular, designed to be remembered, as can be seen by the film and large number of photographs published by the organization.[3] One of the main acts of the ceremony was the "Offering of Fruits to the Caudillo" made by the Hermandad de la Ciudad y el Campo (Sisterhood of the City and Countryside), a branch of Sección Femenina set up in 1937. The photograph, "By Clarita Stauffer, Central Auxiliary of Press and Propaganda, by order of Pilar Primo de Rivera, National Delegate," for the 1940 printed diary (a true political manual in which close attention was paid to visual design), exaggerates the offering's magnificence in a modern, disruptive, low-angle composition. Two oblique lines meet at the midpoint of the page; on the left is a triangle of sky, and on the bottom right are the food and flowers being ceremoniously laid in front of the dictator by the Moorish Guard as he stands vertical and unmoving like an effigy in the center of the shot, deified as God's representative on earth. In the offering, reminiscent of Panathenaean processions, women's bodies materialize voting, homage, fertility, and riches: the "blessings of the lands of Spain give themselves up to you," says the text, addressed to Francisco Franco. An orderly land, divided into regions, its problematic differences are reduced to aesthetic, emotional aspects in the composition of the general image of the nation, understood as a primitive, eternal entity.[4] Pilar Primo de Rivera mentions it in her memoirs as an "immense, wonderful still life, bursting with color under the Castilian sun."[5] Her use of painterly imagery is not idle: three painters—Julia Minguillón, Rosario Velasco, and Marisa Roësset—were commissioned to give the ceremony an "artistic air." The three women had developed their identities as modern artists before the war and continued, cautiously, to paint during the dictatorship.[6]

The rural "problem" was a concern for Spanish fascism. The *27 puntos de Falange* (27 points of the Falangist program) of 1934 had proposed a social agrarian reform that would bring the rural population out of its precarious lifestyle and "redeem" the peasantry from their "sterile lands" (note the fusion of body, land, and nation in the metaphor). This is reported in the Sección Femenina's printed diary. "[Answering the call of war,] they left in their droves as a single fellow to fight for Spain." Women were thus left to care for the lands and do the harvesting. The main role of Sección Femenina was to assist the peasant women during the hardest periods of the agricultural year.

The situation of the peasantry during wartime was addressed in the article "Campo" in *HAZ: Revista Nacional del S.E.U.* (Spanish University Syndicate National Magazine). The article gives a precise, definite idea of a pristine, archaic, and natural Castilian countryside. Agrarian culture and its world are considered to represent the Hispanic racial lineage and national essence, with Castile as its ideal.[7] The peasantry is mythically conceived as the foundation of society, though

remote from political involvement (this remoteness being the source of their purity). Photographs by Samot (the palindrome of Tomás; a photography bureau in Santander that opened in 1911) taken for the article in *HAZ* use a nineteenth-century-type framing (particularly reminiscent of Jean-François Millet) that idealizes life in the countryside and employ a photographic language that eliminates all accessory information and refers to painting in a manner similar to other documents from the time, such as Manuel Augusto García Viñolas's *Boda en Castilla* (Wedding in Castile, 1941). The crudeness of country labor can be seen in the modern, backlit portrayal of a woman, her tools sharply outlined with her silhouette, the bottom half of the image showing the grass at her feet.

The "pureness" of the countryside is contrasted with the city, the realm of vice and the working or industrial lifestyle. This idea is represented in the film and literature of the time, a paradigm of which is José Antonio Nieves Conde's film *Surcos* (Furrows). In *Higienización psíquica de las grandes urbes* (Psychical sanitizing of large cities), Antonio Vallejo Nágera, who signed his article as "Doctor and Lieutenant-Colonel" and was the main instigator of eugenics in the first years of Francoism, argues that life in the cities is "harmful to mental health" and that cities "demoralize with their constant psychic stimuli which stimulate the base instincts and passions." The title reveals another of the key ideas of the time: physical and moral hygiene, which brings us back to the Sección Femenina program; in particular, the Hermandad de la Ciudad y el Campo. After the war, the Hermandad was placed in charge of organizing the rural areas. Its main tasks, according to published material, were education and social, medical, and material assistance.[8] In 1940 it set up a network of educators in rural hygiene, whose main role, according to its publications, was to "encourage hygiene" in rural areas and reduce infant mortality, a crucial point in pronatalist Francoist postwar politics. The social educator (single women from the city) would go out to the countryside to teach peasant women "bodily hygiene, cleanliness in the household, how to care for young children."[9] She could thus intrude on people's private lives and determine their decisions regarding motherhood or bringing up children as obligations toward the "fatherland" to be practiced according to the moral norms of the regime, in a clear exercise of surveillance and control.

During the postwar period, many people returned to rural life. This perfectly fit the Arcadian discourse of Francoism. In reality, rampant financial depression was driving people back to the land as a means of survival. Autarchy, though, was not only a financial regime; it was also an ideological and cultural project in which the purification, purging, and quarantine of the female body represented the social body of the nation.[10] Women embodied the idea of an offering—of purity and fertility—and were keepers of the moral order of a regime that expected an excess of virtue from them, in accordance with the ideal of motherhood at the service of the fatherland.

1. José Antonio Primo de Rivera, "Lo femenino y la falange," *Y revista para la mujer nacional sindicalista*, no. 1 (February 1938): 3.

2. Jo Labanyi, "La apropiación estratégica de la entrega femenina: Identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes femeninas," *I/C—Revista científica de información y comunicación*, no. 6 (2009): 409-426.

3. Among other measures to this effect was a documentary produced by the Departamento Nacional de Cinematografía (National Film Department) and titled *La concentración de la Sección Femenina en Medina del Campo* (Concentration of the Sección Femenina in Medina del Campo). The event was covered by the CIFRA Fotos agency (today, Agencia EFE) and their photographer Hermes Pato.

4. Carmen Ortiz García, "Folclore, tipismo y política: Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange," *Gazeta de antropología* 28, no. 3 (2012): 2.

5. Pilar Primo de Rivera, *Recuerdos de una vida* (Madrid: Dyrsa, 1983), 145.

6. Nuria Capdevila-Argüelles, *Artistas y precursoras: Un siglo de autoras Roësset* (Madrid: horas y HORAS, 2013), 125.

7. Ortiz García, "Folclore, tipismo y política," 2.

8. Sescún Marías Cadenas, *Por España y por el campo: La Sección Femenina en el medio rural oscense (1939–1977)* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011), 67.

9. Ibid., 9.

10. Michael Richards, *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936–1945* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998).

06.
"The Sun, the Whitewash, the Salt": Rural Architecture in the Period of Autarchy[1]

Leticia Sastre

Before the end of the Civil War, confident of victory, the Nationalists began to lay the foundations for a new state. Given the need to reconstruct a devastated country, architecture became a crucial propaganda tool. On the one hand it was a means to urban renewal, and on the other hand it allowed the state to play the role of the good father giving families their homes back. Nonetheless, the reconstruction was considered in spiritual as well as material terms, as José Moreno Torres noted: "The first thing that needs to be restored is idiosyncrasy. It is not enough to return homes and clean up Spain's rural areas. Customs must also change."[2] In this moral reconstruction, the Sección Femenina (Women's Section of the Falange; also of the Catholic Church) was essential in transmitting "a better idea of the home and a higher idea of the homeland," as were such physical reminders of the war as ruins and monuments to the fallen. Ramón Serrano Suñer's message to the new owners was clear: their "sensibility should never become dulled in terms of forgetting that the new houses and the new villages of Spain are founded on the exemplary lessons of the stones upturned by the war."[3]

Continuing the Falangist ideal of agrarian reform, the new regime portrayed the rural world as the source of the national essence that was to define the new man: "The future of nations once again lies in the soil that nourishes the roots of the soundest national wealth. This is how it has been understood by Mussolini (Agro Pontino) and Hitler (Danktag)."[4]

Compared to the vices and perversions of the city, rural life was presented as Arcadia, safeguarding the finest national values. At the same time, it became an economic guarantee in the period of autarchy and allowed the creation of small population centers that were easy to control. Rural society was structured around the idea of family property ownership, with the home at its heart.

Rural housing models helped to shape the idea of the home and family, two of the pillars of the National Catholicism on which Francisco Franco's ideology was based. To materialize these concepts, architects were required to give the new towns and villages a body and a soul, "anatomy" and "pathology."[5] Providing shelter for families was no more important than doing so in the right environment.

Against this background of national exaltation, the regime promoted a type of architecture rooted in the Spanish tradition, free from the foreign influences associated with the Republican aesthetic. In September 1940, Luis Moya claimed that the expression of the new concept was being encouraged "in anticipation of the collapse of the whole world of -isms, which meant almost the entire art world."

Considered to be antipatriotic, the modern movement was rejected in favor of two approaches to the recovery of tradition: the monumental past (symbolized by the monastery of El Escorial) and vernacular architecture. The first became the basis for an imperial visual system that reached its zenith in the reconstruction of the nation's capital, while the latter defined the character of Spain's new towns.

Subsequent historiography revised this simplistic view of postwar architecture, however, showing that the break with the immediate past was not so radical and that the aesthetic autarchy was less than touted.[6] The regionalism favored as the official style of Franco's regime had begun to take shape before the war and was not exclusive to Spain. Following World War II, interest in traditional architecture surged throughout Europe. Thus, when Miguel Fisac said at the V Asamblea Nacional de Arquitectura (5th National Assembly of Architecture) in 1949, "we all agree on the need to abandon the path we were on, because it lacks vital content," he was concurring with what Walter Gropius had confessed to his friend Sigfried Giedion two years earlier: "The other day I carefully examined our publication on city blocks and it made me understand the many mistakes of the time. There was no human element then."[7]

This construction frenzy led to the creation of several official bodies for the development of the rural world, such as the Departamento de Regiones Devastadas y Reparaciones (DRDR; Department of Devastated Regions and Repairs, 1938–1957) and the Instituto Nacional de Colonización (INC; National Institute of Colonization, 1939–1971). The first was more representative, and, invoking the memory of the ruins, the dictator resorted to the medieval model of the adopted village, fuelling the paternalistic propaganda that the regime was so fond of. The more technical INC, on the other hand, brought together the efforts of agricultural engineers and architects who continued the agrarian reform begun at the start of the century.

The reconstruction was based on the premises of urgency and austerity. The defense of tradition and the time and material constraints favored the typification of structural and decorative elements. *Reconstrucción*, the official publication of the DRDR, served as a catalogue, with regular sections for the dissemination of models derived from the analysis of traditional rural housing.[8]

The new townships built by the DRDR were based on an eclectic reading of vernacular architecture, but many of the problems and solutions used in housing projects over the following decades were identified during the department's study and adaptation of rural housing. Thus, decorative elements, iron railings, cornices, fireplaces, and lintels that

defined the "soul" of each region were used to decorate streets and homes in order to better convey the region's atmosphere. More importance was placed on publicizing the authentic soul than on showing the architectural "body," which was designed according to hygienist and functionalist premises.

As the decade progressed, regionalist models were simplified, altering the character of rural architecture. The projects designed by young architects changed or eliminated from facades the more incidental and "typical" elements. These efforts to move away from the picturesque were criticized for failing to abide by the models defined for each geographic area.[9] Cubic volumes and smooth, white facades bronzed by the sun characterized the new aesthetic. "For the love of God, no spires," José Luis Fernández del Amo pleaded in response to the overuse of this baroque element in the cities and the countryside.[10]

A new interpretation of tradition was gradually introduced in the urban design and buildings of the new townships. The ubiquitous town square shed its fixed shape and central location, taking on new forms such as the town square facade designed by Alejandro de Sota for Esquivel (Seville, 1953).

Religious architecture also underwent a major change in the lead-up to the Second Vatican Council. In an attempt to give aesthetic unity to these townships, young artists were invited to collaborate in the decoration of churches and the design of public sculptures, thus taking abstraction—the "official" style of the 1950s—into the countryside.[11]

In the late 1940s and early 1950s, after a decade of analysis and rereading of the aesthetic tradition, the picturesque was surmounted and replaced by a modern reinterpretation of the vernacular in most of the reconstructed towns. On his return from a trip to the Nordic countries in 1949, Miguel Fisac, who was designing the Instituto Laboral in Daimiel, stated, "Copying classical or popular Spanish art leads to folklore or to the '*españolada*.' Extracting its essence—drawing out the ingredients of truth, modesty, joy, and beauty—is the way to open the path to a new architecture, and a new art."[12]

1. The quotation—"El sol, la cal, y la sal" in the original Spanish—is from Alejandro de la Sota, writing on the township of Esquivel. See E. Delgado Orusco, *Imagen y memoria: Fondos del Archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización: 1939–1973* (Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013), 103.

2. Interview with José Moreno Torres, general director of Devastates Areas, "Es necesario que cambien las costumbres," *La Vanguardia*, July 26, 1940.

3. Speech by Ramón Serrano Suñer, in *Reconstrucción*, no. 3 (June–July 1940).

4. Nemesio García Pérez, *Agrarismo y Jonsismo* (1933). (I thank Miguel Rivas Venegas for his selection of texts on the Falange and agrarian reform.)

5. F. J. Monclús and J. L. Oyón, "Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas," in *Arquitectura en Regiones Devastadas* (Madrid: MOPU, 1987), 119–20.

6. The heated debate on this issue that took place in 1979 in the pages of the magazine *Arquitecturas bis* has been summarized by Ángel Urrutia in *Arquitectura española contemporánea* (Madrid: COAM, 2002), 253–80.

7. Walter Gropius to Sigfried Giedion, 18 July 1947, quoted in Antonio Pizza, "Malos tiempos para la lírica . . . (Esperanza y des-esperanza en la Europa de posguerras)."

8. In 1941, Joaquín Vaquero Palacios, head architect of the office of architectural details, began publishing a series of articles on vernacular architectural elements and furniture.

9. This can be seen in *Informe del Servicio de Arquitectura sobre el anteproyecto del nuevo pueblo de Torres de Salinas, en la zona del Alberche (Talavera de la Reina)*, of July 30, 1951, which states, "We basically consider the design theatrical and insincere, as there has been an attempt to create one environment in another that is totally alien to it."

10. "Al director del Museo de Arte Moderno," *Alférez*, no. 23–24 (January 1949).

11. J. L. Marzo, *Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006), http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf; and J. Díaz Sánchez; *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Cátedra, 2013).

12. Miguel Fisac, "Estética de arquitectura: Ponencia V Asamblea Nacional de Arquitectura," *Newsletter: Dirección General de Arquitectura* 4, no. 11 (June 1949).

07.
Repression, Resistance, Redemption: Artists in Prison in the 1940s

Óscar Chaves

One of the most crucial problems during the first decade of Francoism was the "prisoner issue." The construction of the regime's repressive apparatus did not, as is often claimed, occur during the postwar period. Rigorous study of the sources reveals that preparations were made during the war for the Nationalist faction's repressive system. Conditions for repression were inaugurated at the start of the war with a decree by the Junta de Defensa Nacional (National Defense Council), signed by General Miguel Cabanellas.[1] A twofold process of violence then began to unfold that included not only the subjective aspect of eliminating the enemy but a symbolic operation to turn the faction's political enemies into military foes[2]—otherness being personified as "Red" and later as "criminal": "A crimeless Red is not a Red."[3] In spite of its extreme simplicity, this exercise created a basis for the construction of a sort of reverse justice that was generally to characterize repression in Spain in the 1940s.

Without being an exhaustive, in-depth study, the present selection of texts—like the stories it portrays, the selection is fragmentary and dislocated—attempts to provide a sample of three significant aspects that we consider to have been suggested within the discourse of the exhibition. First, the articulation of a repressive system that was to lead to the imprisonment of hundreds of thousands of Spaniards, many of whom were artists—painters, illustrators, caricaturists, sculptors, and others—as well as architects, photographers, art critics, and theoreticians. Second, an understanding of art and literature created from inside the prisons as an exercise of resilience, sometimes of resistance, against a reality imposed by the violence of imprisonment and the forms of suffering this caused to convicts and their families. Finally, redemption as the backbone of National-Catholic discourse and as a strategy of individual "negotiation" for prisoners with the system that condemned them—a relationship that hints at a gray area not contemplated in the traditional narrative of victims of Francisco Franco's regime.

Repression, resilience, and redemption are not to be considered tightly sealed concepts here. They share common characteristics and suggest internal relationships pertaining to the complex phenomenon of violence and its representation. Building a closed system of categories in which to present this documentary sequence therefore seems unnecessary. The documents are also not published in strict chronological order but according to an inner logic that different readers may interpret in different ways.

A "disciplinary form" from the prison record of Palencian painter Juan Manuel Díaz-Caneja registers his confinement at Ocaña,[4] one of the prisons he was held at from 1948 to 1950. Díaz-Caneja was sent to Ocaña in May 1949 from the provincial prison in Madrid for a preventive imprisonment for crimes of "military rebellion"; no ruling was made on his case until April 1950. Documents such as this reveal the arbitrary nature and frequent cruelty of justice during the first years of Francoism and are essential material for the microhistorical reconstruction of political violence.

The next section is made up of an envelope and letter[5] written by Valencian painter José Manaut Viglietti to his wife Ángeles Roca Fava during his stay at Porlier prison in Madrid, where he was held for crimes of "Freemasonry."[6] The envelope and letter are dated separately. The former, as stated on its reverse, was addressed during his stay in the prison sickroom; the latter was written earlier, around the time the Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo (Special Council for the Repression of Freemasonry and Communism; TERMC) communicated Manaut's sentence to him: twelve years and one day of imprisonment. Manaut's letter and envelope are a clear example of resilience, the quality of imagining a future in spite of disruptive occurrences, difficult living conditions, and trauma. The letter and envelope may also be seen as a form of "public speech"[7] that may not coincide with what the subject actually thinks; rather, it may be a mask he or she presents in the face of power (any communication from within institutional space had to go through the filter of censorship). The rest of Manaut's letter shows his pragmatism. His main concern is to continue with his painting and provide for his own and his family's upkeep. Manaut, like other subjects accused by the TERMC, would have been unable to press for exemption from his charges in exchange for work.

Manaut, like many other prisoners, was sent from Porlier to the recently opened Carabanchel Prison. The next document, a transcription of "7a Galería," a poem from *Las horas muertas* (Dead hours),[8] an unpublished collection of poems, was written during his internment at Carabanchel. The poem describes an image imprinted on his memory when he entered his new prison home for the first time. The text, written in the author's direct, prosaic style, speaks for itself.

The selection also includes two drawings by painter, illustrator, and caricaturist José Robledano Torres, made during his incarceration at Porlier and the Valdenoceda prison in Burgos.[9] Robledano was sentenced to thirty years for "assisting the rebellion," the main causes of this being his contributions to *Claridad*, the propagandistic publication of the Unión General de Trabajadores (General Workers' Union), and his membership in the Partido Socialista (Socialist Party). The military jury that

sentenced the artist considered his satire to be "a highly sophisticated campaign against the sentiments embodied by the Movimiento Nacional, full of insults and rudeness, which will tend to encourage armed resistance against the true Spain; . . . particularly against the clergy, portrayed here as a formidable enemy of the proletariat."[10] The naked eloquence of Robledano's prison drawings is shocking in its portrayal of the *homo sacer*,[11] the image of the prisoner, whose individuality or facial characteristics are reduced to a semblance of an *imago mortis*. The starkness and dramatism of his work, in contrast to Manaut's objective academicism, is reminiscent of a visual tradition of representing suffering that runs from Jacques Callot and Francisco Goya to Zoran Mušič's images of the Shoah.

The next document is a transcription of the Decreto de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual (Exemption Decree for Intellectual Work), passed on November 23, 1940.[12] In the postwar years, the strategy of eliminating the enemy was exchanged for one of "recuperating their souls," integrating previous antagonists into the healthy social body of the New Spain. The councils of Redención y Reconstrucción (Redemption and Reconstruction) forged a system of work and military and religious discipline. By building on the previously passed Decreto de Conexión del Trabajo con la Libertad Condicional (Decree on the Connection of Work with Conditional Freedom) of June 9, 1939, a system of labor exploitation was set in place, the focus of which was to achieve total discipline based on individual conversion and obedience rather than a (relatively) profitable economy.[13]

In relation to the Decreto de Redención we have also selected an article from *Redención: Seminario para los presos y sus familias* (Redemption: Weekly newspaper for inmates and their families).[14] The paper, also an important means of dissemination for National-Catholic propaganda, was published from 1939 by the Patronato de Redención de Penas por el Trabajo (Council of Exemption from Punishment in Exchange for Work), otherwise known as the Patronato de la Merced (Council of Mercy). Many artists and theoreticians contributed to the newspaper under a system of exploitation whereby they paid for their upkeep and exchanged working days for days in prison at a ratio of two to one. In addition to highlighting certain purely ideological issues that are dealt with elsewhere in this catalogue,[15] we have introduced this text to emphasize the importance given to art—sacred and imperial—as a legitimating force in the 1940s discourse of redemption.

Concluding and condensing this selection is a summary judgment against Carlos Gómez Carreras (alias "Bluff"), a Valencian illustrator and cartoonist who was sentenced for "assisting the rebellion" with aggravating circumstances. Carreras had contributed to a weekly satirical magazine, *La Traca*, "Drawings of the lowest possible morality, ridiculing Generalísimo Franco and the Generals of our Holy Crusade."[16] His contributions sealed his sentence, a clear political vendetta against his caricatures masked as a legal procedure. At the time, Bluff was under exemption from his sentence at *Redención* with his comic strip *Don Cauto, ciudadano peso bruto*. Although no evidence was presented of any crimes committed, the court stood firm, and Bluff was executed at Paterna, Valencia, days after his sentence was passed.

1. Junta de Defensa Nacional, Declaration of War, July 30, 1936.

2. Francisco Sevillano, *Rojos: la representación del enemigo en la Guerra Civil* (Madrid: Alianza, 2007).

3. Miguel Salabert, *El exilio interior* (Madrid: Anthropos, 1988), 155.

4 .Archivo Histórico Provincial de Toledo, Series 23051, File 41, Folio 1, 2.

5. Archivo José Manaut, Universidad Carlos III de Madrid, Box 006 bis, File 01, Folio 34, 18.

6. Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, TERMC, Series 5840.

7 .James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (Tafalla: Txalaparta, 2003).

8. Archivo José Manaut, Box 006 bis, File 22.

9. Biblioteca Nacional de España, Madrid, DIB/18/1/6208 and DIB/18/1/6296.

10. Archivo General Militar de Madrid, Consejo de Guerra, Madrid, Cause 33548, File 4555, Folio 39.

11. Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 1. Estado de excepción* (Valencia: Pre-Textos, 2010).

12. *Boletín Oficial del Estado*, no. 334 (November 29, 1940): 8181–82.

13. Gutmaro Gómez Bravo and Jorge Marco Carretero, *La obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista 1936–1950* (Barcelona: Península, 2011).

14. B. Fernández Martínez, "El arte imperial de la Nueva España," *Redención*, Year I, no. 5 (April 29, 1939): 8.

15. Ángel Llorente, "Artistic Culture and Francoism Directly after the Civil War," see pages 363–65 of this publication.

16. Archivo General Militar de Madrid, Series 7470, Folio 314.

08.
Cinema for Social Control
José Luis Sánchez Noriega

One of the recurring ideas of the 1940s was a critical line of thought that considered the role of Spanish film, combining its defense of its own identity with the desire to make an impact on the international scene. Galician writer Wenceslao Fernández Flórez's article "La sirena de sombra" (Shadow mermaid) draws on a muted nationalism that lamented the infiltration of the North American philosophy of life through films and argued in favor of high-quality Spanish cinema, although nobody knew the magic formula for achieving this aim. Unlike the many intellectuals who had looked down on film in the 1930s, Fernández Flórez enthusiastically praised it as "a new medium for expressing man's imagination, which sweeps up, captivates and attracts the masses more than any other device ever on the face of the earth." Other voices spoke along similar lines, such as Alfonso Sánchez, who called for Spanish cinema to abstain from imitating foreign filmmaking and to avoid exotic subjects, claiming that Spanish films should be "steeped in the landscape, the emotion, and the perfume of Spain in its most noble artistic appreciation."[1] Another example is director Antonio Román, whose article "Anatema sobre Hollywood" (Anathema on Hollywood) rejected the universal value of standard American cinema.[2] Other texts, such as an editorial in the magazine *Primer Plano* significantly entitled "Alerta contra la españolada" (Beware of the *españolada*), warned against "folkloric cinema."[3]

No anthology of texts on Spanish cinema in the 1940s would be complete without a reference to the film *Raza* (Race), written by none other than Francisco Franco under the pseudonym of Jaime de Andrade and directed by José Luis Sáenz de Heredia, whose family ties to José Antonio Primo de Rivera were sufficient endorsement. *Raza* is essentially a film-manifesto for the new regime—in particular, a defense of the coup that began the war—as well as a sublimated autobiography of the dictator and his family origins. Franco commissioned the production of the film through the Consejo de la Hispanidad (Council for Hispanity), and filming began a few months after the script was completed in the second half of 1941, with the film premiering in January 1942.

In the first text relating to *Raza*—an excerpt from the script that was published in May 1942, shortly after the premiere—liberal, Republican character Pedro Churruca (brother of José Churruca, an officer in the marine corps and a stand-in for Franco) justifies himself to family friend Admiral Carlos Pardo for attending a lecture on the Moroccan War at the Ateneo de Madrid. Pardo's response to the critical analysis of that war is to regret that Spaniards had failed to blindly support the actions of the military in the "difficult task of conquering the world," suffering all kinds of hardship for the sake of ensuring that Spain took its rightful place in the world's eyes. Admiral Pardo—a friend of Pedro Churruca's father, who is in turn a descendant of Brigadier Cosme Damián Churruca, hero of the Battle of Trafalgar—is an authority figure backed by the legitimacy of military action in Cuba. The scene elaborates on the contrast between the two brothers, Pedro and José, who function as a metaphor for the two Spains. In the end, family black sheep Pedro Churruca redeems himself, abandoning the Popular Front and joining the Movimiento Nacional, a turnaround that mirrors that of Franco's brother Ramón Franco, who contributed to the founding of the Republic but ended up joining the rebels.

The second excerpt is taken from the final scene of the film, depicting an epic celebration of the Nationalist victory. The victory parade is influenced by the fascist aesthetic based on the exhibition of military might, with hierarchical, geometric formations and an emphasis on the different types of weapons and troops: marines, cavalry, air force, regular soldiers, provisional second lieutenants, legionnaires, militiamen, Falangists . . . Children are used in the scene to educational ends, as an excuse to spell out the meaning of the parade and ultimately to legitimate the new regime. Franco's script does not appeal directly to victory in the war or to a particular political system but to the national essences that it attempts to project onto the Almogavars, who are described as "the flower of the peoples of the north, the most heroic of the Roman legion, the noblest and most warrior-like of the Arab lineage, merged together in the inexhaustible spring of our Iberian race." Franco praise-quotes himself in the script, a gesture that is reinforced by the documentary footage of the victory parade interspersed with images of the unfolding story.

As Carlos Fernández Cuenca's review of Charles Chaplin's *The Great Dictator* shows, the political mood of the immediate postwar period was in tune with Nazi Germany. The text contains no critical opinion of the film and no aesthetic arguments as such, simply an outright rejection based on the film being deemed an attempt to "attack the Führer Adolf Hitler" and "to fight the new order of Europe and glorify the Jewish race." Although it mentions previous works by Chaplin, it does not acknowledge his evidently singular personality or the worth of his filmmaking career. Instead, it emphasizes the fact that Chaplin is allegedly a Jew acting in accordance with the dictates of the "synagogue," as well as his support of the Republic during the Spanish Civil War. Lastly, it notes that the film was supposedly a box office flop that managed to earn back only two million of its five million dollar production budget.

Ernesto Giménez Caballero's 1942 defense of Florián Rey's 1930 film *La aldea maldita* (The Cursed Village) seems to have been somewhat belated, particularly since the film had been released

twelve years earlier. The review, apparently written by the Falangist author when the new version of the film premiered in 1942, offers a postwar reading of the Calderonian drama: the village is cursed because it is home to a prostitute, and the drought and poverty that forced its inhabitants into exodus are the punishment required to expiate this guilt. There can be no forgiveness until the adulteress pays for her sins with her suffering. Similarly, Spain has suffered centuries of desolation and must endure a cleansing war to atone for the adultery of democracy before it can experience a liberating rebirth. Giménez Caballero considers *La aldea maldita* an important film for Falangism.

Almost six years after the end of the Civil War, José Luis Tello wrote an article entitled "El cine en la línea heroica" ("Cinema along heroic lines") advocating a return to a genre that had come to be known as "*cine de cruzada*" (crusade cinema) and had by then almost totally disappeared, partly because of controversies over the focus of certain films (such as the banned *El crucero Baleares* [Baleares cruiser], 1941, which was censored by the navy, and *Rojo y negro* [Red and black], 1942, which raised the possibility of an early reconciliation between the two sides). The article "Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español" (The presence of the crusade in New Spanish cinema) by Adolfo Luján is also a defense of these kinds of films.[4] From a broader perspective, other Falangist voices—curiously in line with Soviet cinema—argued for political films to explicitly defend the new regime. Antonio Fraguas Saavedra, for instance, believed that "in its origins, today, and in the future, cinema has had and will continue to have a strong political status that Spain cannot afford to disregard."[5]

The moral standards for censorship of public performances issued by the Spanish Bishops' Commission in 1950 consisted of a set of criteria that standardized a practice that had become widespread in the preceding years. These standards were decisive, given that the church representative on censorship boards had the right of veto. The careful age classifications unavoidably entailed some arbitrariness in practice, particularly given the ambiguity of formulations such as "irreverent representation of religion" and "professed antipatriotism." What makes these guidelines interesting is the light they shed on the concerns and obsessions of the time and on the profoundly reactionary vision of the world that underlies them. Spanish censorship, like censorship in other countries, banned representations of criminal acts (murder, theft, rape) and of other activities that were not considered morally edifying (suicide, drug addiction, vagrancy), except when said activities were explicitly condemned. The moral authoritarianism and inflexibility led to the prohibition of "evil ways" and "morally disordered" behaviors such as divorce and so-called free love, which are protected as rights in democratic societies. The bishops' standards shielded the regime from questioning, by requiring censorship of "acts against the homeland and its fundamental institutions." Similarly, they shielded the Catholic Church by banning the "irreverent depiction of the religion, its priests, and its practices. Anticlericalism." The standards were morally reductionist, resistant to civil ethics and obsessively concerned with always-suspect romantic and sexual relations—the true focus of the enforced Catholic morals of the time, as shown by their censorship of "carnal desires, sensuality and turbulent romantic plots," as well as "highly provocative clothing, provocative dialogues."

1. Alfonso Sánchez, *Primer Plano*, October 19, 1942.

2. Antonio Román, "Anatema sobre Hollywood," *Radiocinema*, February 15, 1939.

3. *Primer Plano*, no. 137 (May 30, 1943).

4. Adolfo Luján, "Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español," *Primer Plano*, no. 92 (November 19, 1942).

5. Antonio Fraguas Saavedra, "El 'cine' y la política," *ABC*, December 20, 1945.

09.
A Reading of *Postismo* through the Visual Arts
Rosario Peiró

The study of *Postismo* as a cultural manifestation of the first postwar period in Spain arose in the 1970s out of certain experimental poets' interest in the movement's literary facet. Statements in specialized media from the time have been conserved, as well as writings and talks that tend to insist on the avant-garde role of its founders and their influence on almost all later generations of writers and poets working in Spain.

More serious studies were not published until the late 1980s. These were spearheaded by Jaume Pont, who is undoubtedly the pioneer of and most knowledgeable expert on the movement and whose work is the basis of the research on it.[1] A large amount of material on *Postismo* has now been published and republished, including compilations of manifestos, critical anthologies of poetry, and specific studies on its presence and meaning in the Spanish literary context of the 1940s.

However, a critical study on *Postismo*'s input and impact on the visual culture of its period is still required. The absence of such a study fits the wider context of the history of art directly after the civil war, which has hardly been touched on. The tendency to not give serious consideration and analysis to the official art of the Francisco Franco period and the reduction of inner exile to a mere catalogue of individual experiences have generated a historiographical vacuum that urgently needs to be reconsidered through a more profound analysis of the period and the multitude of proposals that arose during it.

Certain approximations in specialized literary publications do, nevertheless, deserve a mention: articles by Pont and Gianna Prodan that specify the basic features of *Postismo* in the visual arts in relation to French surrealism, the spirit of Dada, and even performance practice. Their claims are fed by statements by some of the movement's leading proponents but cannot be seen as a profound, detailed analysis of existing material that would provide a reading of *Postismo*'s artistic achievements or lead to further thought on its impact on the art context of the period.

Another reason for the lack of critical study might be the scarcity of visual material—which, from a traditional viewpoint, would be considered painting and sculpture—produced by *Postismo*. Related to this is the eclecticism of the movement's proposals, which some experts dismiss as "chaotic," and the collaborative spirit of some of its forms of expression, which sought to dispel the notion of the aura of the unique work of art. This challenged traditional methods of classification and practices in art history, making the movement difficult to assimilate. *Postismo* was to develop and disseminate its discourse through alternative means (illustration, graphic design, text, and published matter). Improvisation exerted a fundamental appeal on its members, as did disposable material. To remain true to the spirit of camaraderie that defined *Postismo*, the movement must be read in relation to others: other artists or writers, other works, other texts, and so on. Only then will we discover lines of interpretation and pertinent visual readings that can shed light on the movement's complexity and achievements. A reading of *Postismo* should contribute to the expansion of the classical definition of the work of art.

To date, we know that *Postismo* was an artistic and literary avant-garde movement, clearly experimental in its intentions, that emerged in Madrid in 1945. Pont defines it as "A direct or indirect (memory) synchrony with sensory elements of the outside world." Artistically, it converges with the past in expressionism and surrealism, particularly in the use of certain techniques in painting and a preference for the intermingling and superimposition of dreams, fantasy, reality, and superreality. *Postismo* also stresses the sensory world and musical rhythm, which is attained through a continual struggle between the basic elements of line and color. However, these methods and literary approaches also coexist by using opposing means and ways of working.

The present selection of texts can be framed as an attempt to define the position of *Postismo* in the visual arts. The visual component of the movement, whether artistic or conceptual, is highlighted here in the hope that this will encourage readings of the movement from a broader perspective.

The first manifesto, which is also *Postismo*'s inaugural document, shows an image made in the late 1920s by Eduardo Chicharro Briones and Gregorio Prieto, a prelude to the movement's advocacy of surrealism. The page design is based on similar surrealist publications.[2] The recycling of materials, texts, and ideas from other periods and contexts was a recurring technique—here, photographs of Rome from the 1920s by Chicharro and Prieto are reused.

"Marinetti ha muerto: ¡Viva el Postismo!" (Marinetti is dead: Long live *Postismo*!), published in *La estafeta literaria* (no. 21, February 1945), again refers to the manifestos of the classic avant-garde, whose pages were formatted for publication in the press. Visually, the page is reminiscent of children's literature such as *Alice in Wonderland*, and the giant rabbit that accompanies the dialogue among three characters—Chicharro, Silvano Sernesi, and Carlos Edmundo de Ory—surely alludes to the Lewis Carroll text. Next to the rabbit are comical references to popular culture and the everyday. A broom, a pair of

stockings, and a blood sausage ironically "illustrate" statements by literary critics of the time, such as Melchor Fernández Almagro, José Mar´1a Pemán, and Manuel Machado.

The page we have chosen from *La Cerbatana*—"¡A la una . . ., a las dos . . ., a las tres!" (One . . . two . . . three!)—shows a copy of a painting by Pablo Picasso. Although he was a constant presence in Spanish art before and after the war as a synonym of dissidence and modernity, constant invocations of him and his influence during the postwar years invite us to reconsider instances of appropriation or reuse of his work in the complex context of the time.

Also from *La Cerbatana*, the page "Nuestros amigos, esos locos" (Our friends, those crazy) is an example of the spirit of friendship and collaboration that characterizes *Postismo*. Collages (combining texts and drawings by other *Filopostista* artists), drawings, and visual puns are fundamental aspects of the proposal, without which this manifestation of the chaotic geography of the *Postista* spirit cannot be understood.

An unpublished letter by Juan Eduardo Cirlot reiterates this spirit of comradeship and kinship. In it, the Catalan writer congratulates the *Postistas* for their "surrealism" and offers them his "ferociously free" originals. The document is of particular interest in view of the fact that one of his poems was published without his consent in "Nuestros amigos, esos locos." Problems of this nature were common in the movement; the playful, collaborative spirit of its founders was not always shared by other adherents.

Our anthology is completed by two texts from the only *Postista* exhibitions ever held. The first of these was written by Chicharro ("Son") and signed "Chebé" for the leaflet advertising the exhibition program at Galerías Macoy, Zaragoza (1948). This text is vitally important for an understanding of the group's visual work, being the only one written and published for an exhibition at the time. In it, Chebé distinguishes *Postista* artists from *Filopostistas* and introduces a peculiar idea of the group according to which its most noteworthy members—his children and wife, poets, illustrators, and others—were anything but professional artists.

The second text is "Poemas de colores" (Color poems), a poem by de Ory that was published in the leaflet for an exhibition at Galería Bucholz, Madrid (1948). The format and aim of the leaflet provide another example of the confluence of art and literature in *Postismo*. Its title is also explicit, showing a desire to emphasize the parallels between poetic and painterly techniques. De Ory also exhibited his own drawings in both exhibitions, meaning that a reading of the poem might turn its meaning back on itself, as well as increasing its artistic force.

With the exhibition accompanying this book, we hope to encourage a new reading of *Postismo* through the visual art it produced and to make the movement known to a wider public. Searching and locating material produced by the movement, much of which is unpublished, hidden, or forgotten, was an essential part of our compilation of the exhibition. The result of our research is a compendium of texts and objects that resists classification, displayed in the exhibition space in dialogue with similar items from the same context.

1. See Jaume Pont, *El postismo: Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).

2. "Manifiesto del Postismo," *Postismo*, no. 1 (January 1945): 4–5, 12–13, http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/flippdf/postismo1/mobile/index.html.

10.
Years of Penance
Ignacio Echevarría

Those of us who did not, even as children, live through the 1940s—in other words, the vast majority of the potential readers of these lines—have acquired what memories we have of that decade from literary sources. When we speak of the twentieth century, film, photography, music, and literature vie with one another to monopolize the ever-shifting flow of collective memory. But literature easily takes the lion's share in the case of Spain in the 1940s. And it does so in spite of the rather meager literary output of those years due to the cultural desertification of a country in ruins, one whose intellectuals had been exiled en masse and one where the iron grip of censorship continued to operate as though the country were still at war.

José-Carlos Mainer has long maintained that the postwar period in Spain began in earnest in the 1950s. In his view, the previous decade had been "a covertly epigonic period, whose principles were rooted in the Republican years," with a cultural and moral climate steeped in the war that had just ended and that was in a sense kept alive in the world war that followed. Although this is an incisive and polemic theory, it fails to take into account the squalor, the destitution, and the blackness specific to those "years of penance" that were the flipside of the fervent and turbulent years that preceded them.

The Republican defeat and cultural purge were unarguably drastic, almost as drastic as the oblivion—and failure—to which the culture espoused by the winning side has—almost always justifiably—been condemned. The very different fates of the close brothers Manuel Machado and Antonio Machado dramatically illustrate this claim. Leaving aside their unequal stature as poets, Manuel's belated and largely opportunistic alignment with the Nationals was a major factor in his banishment from the canon. But reading his "Saludo a Franco" (Salute to Franco) in tandem with "A Líster, jefe en los ejércitos del Ebro" (To Líster, chief of the Ebro army), which his brother dedicated to the Republican troops at the Ebro, suffices to invoke the jarring note that remained when the fighting was over.

The most admirable and effective attempt to hold that note and use it to build the melody—or the anthem—of a new culture was probably the magazine *Escorial*, which was founded in 1940 and held out, sometimes falteringly, until 1950. The difficulties that stood in the way of its aims are described in the extraordinary letter its first director, Dionisio Ridruejo, sent to Francisco Franco in 1942, just a few months after Ridruejo's return from serving in the Blue Division. This early enthusiasm ended in a sweeping disappointment that can be seen in many intimate and personal accounts of the time, including the poem "Autobiografía" (Autobiography) by one of the magazine's leading contributors, Luis Rosales.

Those who did not begin the decade drunk on the verbiage that covered up its grief, violence, and misery produced early firsthand accounts of what was really going on. From the Catalan periphery, staunch conservative Josep Pla regarded with his characteristic skepticism and cynicism the shameful scams that flourished under the protection of the imperial rhetoric. Meanwhile, in what might be the most iconic poem of the immediate postwar period, "Insomnio" (Insomnia), Dámaso Alonso—a leading figure in the radiant and ravaged Generation of '27—gave a grim description of Madrid as "a city of more than a million corpses."

The paradigmatic writer of the moment was the showy, ultra-Catholic intellectual José María Pemán, whose work has been forgotten by all except a few scholars of the period and survivors of the time. But the decade's first and greatest literary bombshell was a heart-rending depiction of the ignorance and brutality that could be seen as both the cause and the consequence of the atrocities of the recently concluded war: Camilo José Cela's *La Familia de Pascual Duarte* (The family of Pascual Duarte, 1942).

The fact that this novel was able to slip through the strict filter of censorship suggests that at least during those years the obsession with rooting out ideological deviations made some censors blind to other aspects of the texts subjected to their scrutiny. But with the consolidation of Franco's regime, the prudishness oozing from National Catholicism gradually gained ground, as can be seen from the exchange of letters—comical from today's perspective—between the director general of press, Tomás Cerro Corrochano, and the director general of propaganda, Pedro Rocamora, on the subject of Cela and his *Pascual Duarte*.

In spite of its provocative fatalism (or *tremendismo*), the novel is a kind of inverse aestheticization of a reality that was, for a significant period of time, unable to move beyond representations of the individual hounded by the dread of living. Naturally, then, the other great literary milestone of the early postwar years—the Premio Nadal–winning novel *Nada*, written by a young Carmen Laforet as a strong response to the sterile control of official culture—used the model of gothic stories to describe the main character's feeling of suffocation during her stay in Barcelona, which is often described in nightmarish terms.

The retreat into interiority—a rather icy interiority in the case of women, who were subjugated in both public and private life—was the sign of the decade, for reasons that are powerfully expressed in the poem "Egoísmo" (Selfishness) by Ángela Figuera Aymerich.

Not until the end of the decade—particularly after the change in course of 1950—did writers begin to acquire the tools and distance necessary to capture a more objective and more critical view of a society mired in autocracy and poverty. Clearing the path that the Spanish novel would follow in the new decade, Cela produced the best and most widely read portrait of Spain in the 1940s, *La colmena* (The hive), which is set in Madrid in 1943. The novel had to be published in Buenos Aires due to a censorship ban that was not lifted until 1955. By that time, a generation of writers who had not directly participated in the war—and whose attitudes were thus very different from those of their predecessors—was gaining a foothold. In 1951, the year *La colmena* was published (as was a little book that is representative of a whole vein of fantasy literature that eloquently eludes the devastating reality of the time: *Industrias y andanzas de Alfanhuí* [The adventures of Alfanhuí], Rafael Sánchez Ferlosio's debut as a novelist), Miguel Labordeta—a poet from the heroic neo-avant-garde of the early postwar period—wrote "Un hombre de treinta años pide la palabra" (A thirty-year-old man asks for the floor) his own *J'accuse* to a society that had tried, from all sides, to obtain his complicity and which he proposes breaking away from.

The members of the generation immediately following Labordeta's—the generation of the so-called war children—managed to make this break, to varying degrees, openly embarking on the construction of an alternative to the culture espoused by the victors of the Civil War. A typical example of the principles of this new culture is Josep Maria Castellet's "Notas sobre la situación actual del escritor en España" (Notes on the current situation of writers in Spain), published in 1952 in the Barcelona-based magazine *Laye*, which was among the first cultural platforms specifically created to bring about this change.

For most Spaniards, the abundant testimonial literature (in the form of poetry, plays, novels, and memoirs) by members of the "midcentury" or 1950 generation is the most accessible archive of a period—the early youth of those writers—that is often presented in grim blacks and grays. The first volume of Carlos Barral's memoirs is an unsparing account of the years in question, and its title, *Años de penitencia* (Years of penance, 1973), has been borrowed for this text.

In the interest of impartiality, the account should include the resistance—more explicit in some cases than in others—of those who struggled against the odds to rebuild the bridges that ensured a certain continuity with the effervescent culture of the Republican years, and of those who, like the editorial team of *La Codorniz*, made the most of a bad situation, using the playful spirit and humor of the avant-garde as an antidote to the hollowness of the official culture.

11.
A View of the New World (Spanish Exile in Latin America)

Juan Pérez de Ayala

Exile is not easy to speak of; it is not even easy to establish a set of guidelines, attitudes, and responses to an extreme situation that initially involves a painful and traumatic separation from the everyday reality that existed before the situation unfolded. Undertaking to live in a state of exile, or accepting the status of exile, causes great inner turmoil that entails feelings of loss, abandonment, helplessness, and uncertainty, and even a sense of profound alienation and rejection.

The status of exile is not just the outcome of a political situation that is complex and difficult to accept; it can also lead individuals to shut out the present and the new surroundings in which they find themselves forced to live, often resulting in a loss of hope in a future they did not seek or wish for.

Moreover, the sense of separation and alienation is often magnified by the circumstances of the country that has given refuge to the exile. After the Civil War, Spanish exiles scattered throughout the world, often drifting aimlessly without settling on a suitable place. Thus Spanish exile came to consist of many different types of exile, as people found homes in Europe, the Soviet Union, and the United States, for example. But although many Spaniards ended up in these places, the bulk of exiles made their way to the New World in Latin America, principally Mexico but also Argentina and Colombia.

Mexico, however, will always be the country that best exemplifies the true meaning of Spanish exile in Latin America, in each of its many facets and forms. This is so not just because Mexico was the country that most openly supported the Republican government during the Civil War—providing military support and sending battalions of volunteers to the front—but because its government was the only one in Latin America to open its borders, issue passports, and provide diplomatic and humanitarian assistance so as to accept almost the entire Spanish contingent that drifted out of Spain without a destination. Mexico gave asylum, work, and a future to the Spain "of sorrow and tears," as León Felipe writes. In exchange, these Spaniards contributed to the modernization of Mexico as they set about rebuilding their lives in a land where they felt not exiled but, as José Gaos thought, "trans-landed."

They could not have—or they should not have—felt strange. But exile is a state of sorrow and abandonment that in many cases ended up belying Gaos's good intentions. His words were beautiful and not without truth, but they did not dampen the feeling of alienation or outright rejection the exiles might have felt on Mexican soil. Because in spite of good intentions and best efforts, a "human transplant," as José Moreno Villa calls the exile, does not always put down roots in the new soil.

* * *

This brief selection offers an overview of the broad and complex phenomenon of exile from various perspectives, focusing on the reconstruction of a certain way of looking at Mexico, the Mexican identity, and the Latin American continent in general, through the eyes of these exiled, "trans-landed," or transplanted Spaniards.

To sum up in one or two key texts each of the four sections that were chosen to make up this selection has been a difficult and sometimes thorny task because the texts were deemed to be, at least to some extent, essential for piecing together the many ways in which Spaniards in exile faced up to a new continent and a new reality.

The decision to choose two great Spanish voices—Moreno Villa and Felipe—for the first section, entitled "Reflections on Exile," was due not only to the fact that each is an example of successful integration in the new host country—human transplants who put down strong roots and bore substantial fruits—but also because they each produced brave and honest accounts of the condition of Spanish exile that did not tend toward despair but toward acceptance of a new destiny and dissatisfaction with the failure to create a new voice in a new country.

Moreno Villa and Felipe are excellent examples of a profound "Mexicanization" that did not lead to the sacrifice of the exiles' Spanishness. This is true particularly of Moreno Villa, to whom we owe great studies of Mexico, its art, and the Mexican character or "Mexicanness." Although no texts from his *Cornucopia de México* (1940) found their way into the second section, "Reflections on Mexico and Mexicanness" (perhaps to avoid placing too much weight on him in this brief anthology), we should not forget that this little book, which is now a Mexican classic, was the point of departure for Juan Rejano's *La esfinge mestiza* (The mestizo sphinx, 1945) and Luis Cernuda's *Variaciones sobre tema mexicano* (Variations on a Mexican theme, 1952), from which short excerpts have been selected. They provide three contrasting perspectives: Moreno Villa is more incisive, Rejano is more thoughtful, and Cernuda sits on the fence and chooses not to get into the mystery more deeply.

Mariano Rodríguez Orgaz was another case of total integration, a man who loved Mexico and all things Mexican with an overwhelming passion. A painter and architect, he was responsible for the reconstructions of the archaeological site of Teotihuacán. The lines Juan Gil-Albert wrote about him are a

priceless excerpt of great beauty that also does justice to a now largely forgotten figure.

This selection seeks to highlight the Spanish voices in exile that were able to look the new continent and its inhabitants squarely in the eye; the voices of those who were profoundly moved by the exuberance of tropical nature and who felt that their artistic work had been revitalized by becoming part of a new life in Latin America. The section entitled "Coming to Terms with American Nature" could have included numerous examples of artists transformed by the new continent. Jorge Oteiza's reflections on the landscape among the ruins of the San Agustín archaeological site in Colombia would fit here, for instance, as would references to Manuel Ángeles Ortiz's evolution from delicate landscape paintings of the banks of the Río de la Plata to the lyrical abstraction of his sculptures of the fossilized wood he found on the shore of Nahuel Huapi Lake in Argentine Patagonia. But the choice fell upon two excerpts written by the painter Maruja Mallo. They are a true and accurate representation of the ideas addressed in this section.

Lastly, "Coming to Terms with New American Art" reflects an underlying and sometimes painful reality facing Spanish painters in exile: the Latin American continent had been swept up in a rising tide of radical nationalism since the 1930s. The clearest example is the revolutionary Mexican school of mural painting, which was extremely influential throughout Latin America. The muralists, headed by Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and, to a much lesser extent, José Clemente Orozco, set the standards for a strict artistic method that sought to impose an approach to painting that would supposedly become a model for a new, national, Latin American art in response to the "decline" of Western painting.

Spanish painters in exile and the new generations of Latin American painters who did not agree with the nationalist and revolutionary slogans had to struggle against a seemingly unyielding wall, which nonetheless gradually started to crack. The two texts selected for this section—an excerpt by Oteiza and an essay by Moreno Villa—denounce this situation and openly support the new emerging artists. Oteiza unreservedly defended the young artist Edgar Negret, who was his student at the University of Cauca in Popayán, Colombia, while Moreno Villa steadfastly supported Rufino Tamayo against the uncompromising attitudes of the muralists. Both Spanish artists believed that Latin American art was better represented by Tamayo and Negret, two great figures who would soon prove their enormous artistic worth.

12.
Picasso, Anti-Francoism, and Political Engagement[1]

Genoveva Tusell García

Pablo Picasso's political engagement began during the Spanish Civil War and was preceded by his appointment as director of the Museo del Prado on September 19, 1936, a position he accepted from Paris without ever taking office. When the Paris International Exposition was held a year later, Picasso was commissioned to paint the mural *Guernica*, which was exhibited at the pavilion of the Spanish Republic. He was reportedly paid 150,000 francs.[2] These circumstances, which are widely known, provide a context for the events that followed the war. Picasso and the Republican government-in-exile soon recognized *Guernica*'s value as an extraordinary propaganda tool that could help raise funds for Spanish refugees and encourage volunteers to join the International Brigades. Soon after the fall of Madrid, having first toured several European capitals, *Guernica* arrived in New York on May 3, 1939, aboard the ship *Normandie*; it was to be exhibited at the Valentine Gallery to raise funds for the Spanish Refugee Relief Campaign. The rolled-up canvas and the preliminary oil studies and sketches, which made the journey accompanied by the prime minister-in-exile Juan Negrín, were to travel to several cities in the United States, culminating in the long-awaited Picasso retrospective at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Their arrival in the city—which coincided with the openings of the New York World's Fair and *Art in Our Time*, an exhibition to celebrate the tenth anniversary of MoMA—could not have been more timely. *Guernica*, which the museum's director, Alfred H. Barr, praised as a paradigm of modernity, remained at MoMA on temporary loan at a time when it was starting to become an icon of twentieth-century art.[3]

As World War II intensified, Picasso applied for French citizenship in a document submitted on April 3, 1940. Up until then he had maintained his Spanish citizenship but refused to return to Spain while Francisco Franco remained in power. His fame gave him a certain degree of immunity, but he was nonetheless in an increasingly uncomfortable position. His application was initially well-received, but a second report dismissed the request on the grounds of his anarchist youth, the extremist ideas that had led him to communism, and his "openly criticizing our institutions and praising the Soviets."[4] Picasso would eventually join the French Communist Party in 1944, soon after the liberation of Paris and the end of German occupation. Some of his fellow intellectuals and artists—for example, Paul Eluard—were members of the party, so Picasso's communist affiliation came as no surprise to those closest to him. But the news was met with some surprise in Spain, particularly his declarations on the subject: "I longed for a homeland: I have always been an exile but now I no longer am. Until Spain can finally take me back, the French Communist Party has welcomed me with open arms."[5]

Picasso's work was little known in Spain, where he was considered an enemy of Franco's regime, although his artistic significance would gradually be acknowledged. In the 1930s, the Spanish public had no firsthand experience of his work other than a small exhibition organized by the Asociación de Amigos de las Artes Nuevas (Amics de l'Art Nou, ADLAN) in Barcelona and Madrid in 1936. During the 1940s and 1950s Picasso seldom exhibited in Barcelona galleries, and until 1964 *Mujer en azul* (Woman in blue, 1901) was the only Picasso work owned by the Spanish state.[6] The artist had submitted the painting to the Exposición Nacional de Bellas Artes (National Exhibition of Fine Arts) and then failed to pick it up after the event; it subsequently remained forgotten in the storehouses of the Museo de Arte Moderno in Madrid. Picasso's status in Spain is also illustrated by the fact that his communist affiliation was accepted with benevolence and irony by the Spanish press, who described him as a "clever peasant" and a "gypsified yokel" who had joined the Communist Party only as a way of drawing more attention to his work.[7]

Although it is full of unverified allegations and absurd conjectures, the file on Picasso kept by the Dirección General de Seguridad shows that Franco's police were aware of his membership in the French Communist Party early on. The file begins with a comment dated December 7, 1944, that refers to Picasso having taken part in sending a letter to General Charles de Gaulle, "together with other prominent 'reds' . . . asking him to support the Spanish people against Franco and the Falange." The file also mentions Picasso's 1951 election to the World Peace Council, an organization it describes as being "governed and inspired by Sovietism." Lastly, it includes a press clipping from the American magazine *Life*, dated January 30, 1950, and containing a photograph of the artist with the caption, "Pablo Picasso, whose art is denounced by Soviet critics, continues to politically support the reds."[8]

Following the defeat of the Republican cause, Picasso became a defender and mentor of exiled Spanish artists living in Paris. Aside from participating in exhibitions to raise funds for Spanish refugees, he helped them obtain everything from essential painting supplies to documentation from the Spanish consulate. The Unión de Intelectuales Españoles (Union of Spanish Intellectuals) even sent Picasso a letter of appreciation—signed by Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Joaquín Peinado, and Baltasar Lobo—praising him as the vanguard of Spanish and, indeed, world art and expressing their pride at having him as a fellow countryman.[9] This organization ran political and cultural activities, published a newsletter for four years, and organized several exhibitions in Paris galleries. In February 1946, the exhibition *Arte de la España Republicana: Artistas Españoles de la Escuela de Paris* (Art of Republican Spain: Spanish Artists from the Paris School) opened in Prague with an accompanying catalogue that includes a fragment of Picasso's etching *Sueño y mentira de Franco* (Franco's dream and lie, 1937). In a sense, this show can be seen as a continuation of the 1937 exhibition in the pavilion of the Spanish Republic at the Paris International Exposition. Although many of the works shown in the Prague exhibition were not explicitly political, it was a socially engaged exhibition at a time of democratic agitation following the defeat of fascism.

1. Research for this article was made possible by the research project *Picasso, War and Peace, "Guernica," Francoism and the Return of the Mural to Spain* (MINECO, HAR2011-26323).

2. See the Spanish Republican Government's correspondence on the ownership of *Guernica*, in the Archivo Histórico Nacional, Madrid, Luis Araquistán Archive, DIVERSOS-ARAQUISTÁIN, Car. 1, nos. 1–2, 5.

3. Alfred H. Barr made numerous interpretations of the meaning of *Guernica*, looking for possible meanings for the bull and horse figures. See the correspondence between Barr and Daniel-Henry Kahnweiler, May 1947, in Museum of Modern Art Archives, New York, Alfred H. Barr, Jr., Papers, 12.II.F2, cat. nos. NA2358.1, MA2357.

4. Negative report on Pablo Picasso's application for French citizenship, May 25, 1940, in Direction des Renseignements, Préfecture de Police (France), dossier no. 74 644.

5. "Why I Became a Communist," in *New Masses*, October 24, 1944, 11; later published as "Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste," interview with Pol Gaillard, *L'Humanité*, October 29–30, 1944, 1–2.

6. In 1932, the Barcelona city council and the Generalitat de Catalunya had acquired the Colección Plandiura, which included twenty-two works by Picasso, but the museums managed by the Spanish state contained only *Mujer en azul*. See "La adquisición de la Colección Plandiura por la Generalidad de Cataluña," *ABC*, July 16, 1932, 26; and "La Colección Plandiura," *La Vanguardia*, July 16, 1932, 6.

7. César González Ruano, "Picasso el aldeano listo," *Arriba*, April 18, 1948.

8. Police record of Pablo Picasso, 3 sheets (1944–1951), in Archivo Histórico Nacional, FC-Mº _INTERIOR_ POLICIA_H, EXP.10.

9. Unión Nacional de Intelectuales Españoles, *Carta a Pablo Picasso*, October 5, 1944, in Archive of the Musée National Picasso, Paris.

13.
Postwar Primitivisms: Between Naïveté and Radicalness

Alex Mitrani

The debate over—or the reappraisal of—postwar primitivism culminated around 1949 with the founding of the Escuela de Altamira and the Primera Semana de Arte (First week of art) in Santillana del Mar. In the late 1940s and early 1950s, "primitivism" was a broad and ambiguous notion with several ramifications. For this reason, the term was widely used and made to fit a variety of contexts. Although the idea of prehistoric art as a creative model prevailed in the context of Santillana del Mar, the primitive was often strongly associated with the idea of the naive and naïveté, and it was also connected to the magical and magicism. The primitive was also linked to local and popular culture and sometimes to traditional, atavistic rurality. Later it took on connotations of social or ideological commitment, moving away from the initial focus on aesthetic-poetic aspects and on the recovery of the thread that had been lost with the early avant-gardes.

Although there is no room in this brief text to trace the genealogy of the primitivist ideal, its origins date to the prewar period, when it became established as an aesthetic option following the assimilation of early exercises in cubist Africanism and surrealist ethnography. Traces of the radical primitivism of the 1930s can be found in the remains of the first Escuela de Vallecas and in the similarities between Joan Miró, Sebastià Gasch, and Ángel Ferrant. Postwar primitivism is, in a sense, an extension or a reconstruction of that earlier primitivism, but it took on a new meaning, merging with the new naïveté of Henri ("Le Douanier") Rousseau and incorporating young artists who revised the earlier primitivism's models.

Despite his discreet return to Spain, Miró remained a key figure in the art world, and a primitivist interpretation of his work was established. Writing about Miró in *Ariel* magazine in 1946, Juan Perucho suggested a link between primitivism and naïveté: "we have to recover man's original emotion in response to things: the babbling of the child and of primitive man."[1] This recurring idea turns up again in the entry for "primitivism" in Juan Eduardo Cirlot's *Diccionario de los ismos* (Dictionary of isms, 1949), which expounds at length on Rousseau and goes on to say that "in children as in prehistoric painting, we see the formulation of art based on inner, musical, expressive elements, or on external, physical, concrete factors. The primitivism of contemporary artists constantly reflects that dual possibility: the introverted primitivism of Miró against the extroverted primitivism of Picasso."[2] In a monograph published that same year, Cirlot deepens his interpretation of Miró, linking him to an atavistic, Catalan, Hispanic "Mediterraneanism." Meanwhile, in a special issue on Miró published by the magazine *Cobalto*, Juan Antonio Gaya Nuño poetically describes Miró's connection with the primitive world and its purifying function: "he unearthed the lost treasure [of Paleolithic colors] and purged painting of its impurities, returning us to a state of grace."[3] Scholars would do well to explore that yearning for the innocent virginity of art through the avant-garde rebellion as a response to a sordid social, political, and moral context (Francisco Franco's Spain immediately after the war) marked by the cynical guilt of the victors and the stigma of the defeated.

Although he did not attend the debates in Santillana del Mar, Miró was omnipresent. He was one of the leading artists of the time, along with Ángel Ferrant and the German artist Mathias Goeritz (who spent a brief but decisive period in Spain), to whom Ricardo Gullón dedicated a double monograph, praising Goeritz's utopia as "a world seen through the clear eyes of the primitive or the child."[4] In the *Primera Semana* catalogue, Ricardo Gullón, cofounder of the Escuela de Altamira (along with Goeritz and Ferrant) argues in favor of the authenticity and essential originality of the prehistoric art with which the avant-gardes engaged. Gullón defends the exemplary role of primitive art ("the Altamira painter is a clear lesson for today's painters"), an argument that is inherently somewhat moral in nature.[5]

The influence of Altamira extended to the group Dau al Set, which had initially tended toward nocturnal and symbolic surrealism. Issue number 9 (summer 1949) of the magazine *Dau al Set* featured a cover by Goeritz and included an article in defense of the avant-garde by Gasch that also explained the premises of so-called primitive art. Gullón also believed primitivism was not just an aesthetic option but a creative, almost ontological principle and an argument of legitimacy. He emphasized the magical dimension of prehistoric art, thus confirming the relationship between primitivism and magicism. In *Cobalto*, Gasch also emphasized the similarities between primitivism and urban graffiti, a comparison that seems visionary today. While it never became an actual movement or a unified trend, the primitivism defended in Altamira was a shared ideal, as Carlos Edmundo de Ory shows in his texts for the exhibition of artists dubbed "the new prehistorics"—an exhibition that showed the fascination with prehistoric art as a model, an art of "boy-men."[6]

A short while later, a version of these ideals and influences could be seen in the Spanish pavilion at the ninth Triennale di Milano, which was a milestone in the recovery of the modern discourse in Spain. José Antonio Coderch's modern design for the pavilion curated by Rafael Santos Torroella (promoter of the Escuela de Altamira) allows us to speak of the legacy of the

Mediterranean modernism formulated by Josep Lluís Sert before the war. In an article in *Correo literario*, Santos Torroella explains that the idea had been to connect traditional arts and crafts, the avant-garde, and more distant influences such as Romanesque art.[7] The result was disconcerting. Gio Ponti wrote about it in a complimentary but ambiguous manner: "We could say that, in regard to art, Spain is aristocratic and popular, not democratic."[8] Perhaps this was a way of acknowledging what could be described as a technological distance between Spain and other countries, but it also made possible the acceptance and legitimization of a certain state of affairs.

Mediterranean archaism as an inspiration for architecture and design was associated with a new evocation of popular and agrarian culture. Rurality could be seen as an avatar of primitivism if it was linked to a Spanish form of modernity (José Luis Fernández del Amo's colonization settlements can be interpreted along these lines). The second Escuela de Vallecas and Benjamín Palencia's influence on the generations of artists that emerged after the war are also part of this expression of primitivism. When Cesáreo Rodríguez-Aguilera—aesthetically influenced by his teacher Eugenio d'Ors but steeped in the regenerationist spirit—raised the possibility of a new realism based on the model of young Catalan painter Josep Guinovart, he was trying to continue the path laid out by Palencia and Rafael Zabaleta.[9] The model was linked to naïveté and primitivism but cleared the way to an incipient social painting. This same spirit—ethical because it could not be political—can also be found in the interest in black music that inspired the jazz salons organized by Club 49 in Barcelona.

In the mid-1950s, the inspirational power and subversive potential of primitivism were absorbed or transformed by the emergence of informalism. This is exemplified in D'Ors's defense of the painter Joan Brotat and his Romanesque-inspired, naive work similar to that of Rousseau. The painter and critic Ángel Marsá created the stereotype of the good, innocent artist whose work has a therapeutic effect on the perverse confusion of contemporary man. Meanwhile, Valencian painter Manolo Gil used an apocalyptic discourse to argue for a return to the artistic sources of primitivism, particularly early Christian and medieval art, before moving toward abstraction thanks to a dialogue with his friend Jorge Oteiza, another artist who had explored telluric archaism. Lastly, Canary Islands-born artist Manolo Millares created pictographs based on an indigenous source without sacrificing the universality that was later expressed in the tragic existentialism of his homunculi.

In short, the constant exhortations, evocations, allusions, and tributes to the primitive (with its offshoots and ramifications in the naive, the magic, and the popular) highlight one of the principal aesthetic paths of the time. Studying them reveals affinities and connections that do not revolve around a single core but share common aspirations and premises: the reconstruction of the avant-garde, honesty of expression, and the possibility of achieving cultural cohesion for modernity in Spain.

1. Joan Perucho, "Miró," *Ariel*, no. 5 (September 1946): 68–69.

2. Juan Eduardo Cirlot, "Primitivismo," in *Diccionario de los ismos* (Barcelona: Argos, 1949), n.p.

3. Juan Antonio Gaya Nuño, "Miró y los críticos," *Cobalto*, no. 1 (1949): n.p.

4. Ricardo Gullón, *Angel Ferrant / Mathias Goeritz* (Madrid: Ed. Palma, 1949), n.p.

5. Ricardo Gullón, "Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno," in *Primera Semana de Arte de Santillana del Mar* (Santander: Escuela de Altamira, 1950), 17–44.

6. Carlos Edmundo de Ory, "Los nuevos prehistóricos," in *Los nuevos prehistóricos* (Madrid: Galería Palma, 1949).

7. Rafael Santos Torroella, "España, en la IX Trienal de Milán," *Correo literario*, May 1951, 5.

8. Gio Ponti, "España en la Trienal de Milán," *Abc*, October 21, 1951, 29.

9. Cesáreo Rodríguez-Aguilera, "La nueva pintura y la tradición realista española," *Destino*, no. 749 (December 15, 1951).

14.
The Debate on Abstraction

Julián Díaz Sánchez

Limited in time and space, the debate on abstraction that took place from 1947 (the year in which Grupo Pórtico was founded) to 1953 (when the Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto [First International Congress of Abstract Art] was held in Santander) is key to understanding the subsequent process of the appropriation of informalist abstraction by the state. Abstract painting was present, in a diffuse manner, in postwar artistic poetics and in the impetus to build a new artistic culture, principally defined by a radical separation of art and politics. As the magazine *Escorial* announced in 1942, "the best trends in modern art have, at the very least, allowed us to educate our sensibility vis-à-vis pure physical matter in an unexpected way. This is positive in itself and, irrespective of any ideology and without losing sight of the crucial aspect of the quality of the work, we cannot but acknowledge and value its worth. Even if, at the same time, from a cultural or ideological point of view, we may not agree with most of the ideas that have influenced its works."[1]

The feasibility and validity of abstract art were matters of import during these years, as can be seen in the article that opens this section of the anthology, in which Joan Teixidor intervenes in the debate that played out in the magazine *Destino* (before it had become a space of cultural resistance) between renowned writer Sebastiá Gasch (part of *La gaceta literaria*, and one of the speakers at the Escuela de Altamira conference) and Juan Cortés (a regular contributor to the newspaper *La Vanguardia*).[2] Gasch was an advocate of cubism (he attacked surrealism directly at Altamira) as the root of abstraction and, above all, as a purifying method that prioritizes the structure, composition, and autonomy of paintings. He saw cubist works as "spiritual exercises in contemporary art," arguing that unlike figurative painting and surrealism abstraction protects and perpetuates the great values of art.[3] Cortés, on the other hand, criticized abstract painting as being merely ornamental, empty, and leading directly to the dissolution of the arts.[4]

Juan Teixidor's tries to synthesize the two positions, suggesting an approach that looks beyond the criteria of abstraction: "We know that there are cubists who are moved by a Corot, and realists who reverently admire Picasso."[5] This attitude was shared by Grupo Pórtico, which practiced a moderate abstraction. One of the group's cofounders, Santiago Lagunas, is the author of another of the articles in the anthology, in which he argues that abstract art is not the end of an era but a further step in the purifying process of cubism, a constant. As Federico Torralba wrote around the same time, "abstract painting is in contact with the earliest primitivism: prehistory."[6]

The first edition of Juan Eduardo Cirlot's *Diccionario de ismos* (Dictionary of isms) was published in 1949. For the second edition, published in 1956, Cirlot radically changed the entry on "Abstractismo" (abstractism). The first version is recovered in this publication. Comparing the two gives us an accurate idea of the fortunes of the term *abstract* in postwar Spain. While the earlier entry contemplates abstract art from vantage points close to Clement Greenberg's "pure opticality," the 1956 text reflects the interpretation that prevailed in the 1950s, in which informalism (a term Cirlot used often, although he did not include it as one of the isms in his dictionary) was seen as a consequence of the grand Spanish tradition and considered to have a mystical, religious undercurrent.

Almost coinciding with the publication of the first edition of this book, Cirlot wrote of a certain decline of surrealism: "Who dominates the scene? Jean Paul Sartre? Yes; the windows of bookshops are certainly full of copies of his books, printed in considerable quantities. But over the coldly cynical eroticism of this undeclared follower of Martin Heidegger, people prefer . . . the dramatic pornography of Parisian-Yankee Henry Miller. . . . The surrealists are a little sad. Just when they should be reaping the fruits of their achievement, another group, the existentialists, has taken their place in the public esteem."[7]

In the 1949 edition of the *Diccionario*, "abstractism" is described as an almost linear style. In the 1956 edition, it has become a series of trends giving rise to a map. By 1956, the gap between the abstract and the biological realms had narrowed, tradition had come to play an important role in the practice of abstract art, the word *texture* had appeared, and abstraction was explained as an evolution of figurative art. From the point of view of the formulation of a poetics, all of this seems more important than the incorporation of American abstract artists in the second edition, in which Cirlot included an entry on "Tachism" that complemented "Abstractism," offering an overview of Spanish abstraction from the perspective of the time.

The last three texts revolve around the 1953 Congreso Internacional de Arte Abstracto (First International Congress of Abstract Art) at Santander, an event that marked the theoretical transition from classic abstraction to informalism and entailed "the official recognition of abstract art."[8] The text, by powerful twentieth-century figure José Camón Aznar, summarizes his provocative intervention in the congress.[9] Going against the grain, Camón Aznar denied the modern or spiritual nature of abstraction, claiming that he was unable to find a "ray of the soul" in works that cannot evolve.

The text by Luis Felipe Vivanco notes the most powerful theoretical platform for the appropriation of abstract art by the state—its religious essence—and discusses one of the most important practices in postwar Spain: what today would be called the "National-Catholization of culture." More than other authors, Vivanco shows how culture was transformed into propaganda, a strategy that was a repeatedly and systematically practiced by the magazine *Escorial*. According to this view, if abstraction is an intellectualization of the gaze, the abstract outward appearance of an artwork springs from "the very depths of the artist's spirit." Abstract art is spiritualist because it is antinaturalist and because it affirms "the possibilities of the spirit of every form created in itself."

The second pillar of the legitimation of abstract art—its "Spanishization"—can be seen in the unusual book that Antonio Aróstegui wrote on his return from the congress at Santander, which Manuel Rivera apparently read with great interest. Aróstegui adds a further condition to abstract art: it is Hispanic. His book describes the "theoretical grounds for abstract art, based on an existentialist-Christian philosophy, adding one of the constants of Hispanic culture: its realism."[10] In practice, this philosophy removed the theoretical underpinnings of academic art: if abstraction was the last stop for realism and if it accepted its status as a historical constant, what remained for figurative art?

In the closed field of artistic culture during the first decade of Francisco Franco's regime, abstract painting emerged as a sign of modernity that was seemingly outside of ideologies but within the bounds of an art scene that rejected surrealism and political realism.

1. Anonymous, "Arte y espíritu," *Escorial: Suplemento de arte* 1 (Autumn 1942), reprinted in Julián Díaz and Ángel Llorente, *La crítica de arte en España (1939–1976)* (Madrid: Istmo, 2004), 163. See also pages 67–70 of this publication.

2. Isabel de Cabo, *La resistencia cultural bajo el franquismo: En torno a la revista destino* (Barcelona: Áltera, 2001).

3. Sebastián Gasch, "Arte imitativo y arte de creación," Destino, no. 578 (September 4, 1948); and Xènius, "Glosari: Cubisme," *La veu de Catalunya*, April 25, 1912.

4. Juan Cortés, "Los interrogantes del arte moderno," *Destino* 579 (1948): 14.

5. Juan Teixidor, "Una polémica artística entre figurativos y abstractos," *Destino*, no. 581 (October 25, 1948): 15–16. See also pages 282–83 of this publication.

6. Federico Torralba, "París, Zaragoza y el arte abstracto," *Heraldo de Aragón*, September 20, 1949, reprinted in *Obra dispersa: Artículos* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999), 42–46.

7. Juan Eduardo Cirlot, "Carta de París," in *Índice de artes y letras* 24 (December 1949), quoted in José Carlso Mainer, "En libertad vigilada: Las letras española de 1950, de la autarquía a la ruptura," in *Tomás Seral y Casas: Un galerista en la posguerra*, ed. Chus Tudelilla and José Carlos Mainer (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1998).

8. Juan Barcino, "La decena de arte abstracto de Santander," *La vanguardia Española*, August 18, 1953.

9. José Camón Aznar, "El cubismo como abstracción," in *El arte abstracto y sus problemas*, ed. Ricardo Gullón (Madrid: Eds. De Cultura Hispánica, 1956).

10. Antonio Aróstegui, *El arte abstracto* (Granada: CAM, 1954).

15.
The Appropriation of Artistic Modernity[1]

Miguel Cabañas Bravo

The outcome of the Spanish Civil War in 1939 is widely known. However, the long, bitter, and relatively forgotten postwar period has received limited attention, perhaps due to later scholars' hasty assumption that the period was marked by little more than excessive sterility and state control. Therefore, scholars need to study the emergence of modernity in this period and the ways the advanced intellectual and creative community appropriated it through official channels that were more open to change and through an alignment with Western artistic development.

This modernization could begin only after a stage of artistic documentation by the leaders and iconography of the victorious regime, which sought to assert its ideology and values. The outcome of World War II helped, vis-à-vis the outside world, because it opened the way for the reassessment and gradual acceptance of advanced art, as tentatively seen in the exhibition of Spanish art organized by Francisco Franco's regime in Buenos Aires in 1947, which followed shows in Berlin (1942) and Lisbon (1943). But genuine official endorsement, and its repercussions in Spain and abroad, came only with the turn of the decade.

The selected texts refer to this moderate official assimilation of modernity at the time, in the midst of the support and retorts of artists. No further attempts were made to shape a "Francoist art" based on a historicist academicism that uncritically restored the legacy of the Spanish Golden Age. In 1951, the new Ministry of National Education used the opportunity of a solemn ceremony to argue the political necessity of moving away from "agnostic indifferentism and totalitarian interference" in the promotion of the arts, because state interference would, "in the long run, regardless of the protectionist measures adopted and the apparent achievements, lead to the decline and impairment of the political work itself."

Chronologically, these texts cover the decisive years from 1950 to 1952, emphasizing the new political-artistic positions and the transitional problems of the turn of the decade, which were highlighted by the circumstances of the I Bienal Hispanoamericana de Arte (1st Biennial of Spanish-American Art), a grand official initiative and watershed moment that generated supporters, opponents, and controversies. The texts, and their introductory comments, are grouped into four sections referring to the situations and positions that gave rise to them and showing how modernity gradually seeped into the official discourse and positions of the artists.[2]

I. Political-Artistic Reorientation and Academicist Objections

Two texts from 1950 clearly reflect the origins of the unprecedented situation created by the announcement of the Bienal Hispanoamericana de Arte, an official event geared toward change that provoked the reaction of the academicist and ultraconservative sectors, which feared losing the privileged status that state protectionism had conferred on them.

The first is a letter dated August 1950. Sent by the director of the Instituto de Cultura Hispánica (ICH)—the agency that was to organize the biennial with the support of the Ministry of Foreign Affairs and the so-called Hispanic policy—to the Spanish diplomatic representative in Havana, the letter was similar to those sent to the accredited representatives of the other invited countries. In addition to describing the inspiration, motives, and characteristics of the project, the letter explained the Spanish government's expectations for the recipient's diplomatic efforts, which were to be more political-diplomatic than artistic and cultural in nature. In addition, on September 12 the same representatives received a second missive containing the first statutes of the biennial, the articles of which directed selection committees and juries to exercise a preference for "modern aesthetic concepts" in the selection of artists.

The second text shows the reaction of the academicist, officially privileged artists. Aware of the spirit of the event, Fernando Álvarez de Sotomayor, director of the Museo del Prado, and twenty-three other artists signed a letter-manifesto to the minister of foreign affairs, Alberto Martín Artajo. They declared their disapproval of the aesthetic reorientation and of the exclusion of artists "from any guiding mission in the nation's artistic life" and requested that new conditions of participation be drafted to include them. The letter was accompanied by a second text protesting against "dangerous innovation in the artistic policy of our homeland," which Álvarez de Sotomayor personally delivered to Franco. As a result, the ICH had to amend some articles, removing references to the artistic orientation and accepting the participation of artists (including the signatories) in juries. The biennial thus adopted a more eclectic stance between the academicist and reformist positions.

II. The Exiles' Rejection of the Political-Artistic Reorientation

Deeming the biennial a politically motivated regime ploy, Spanish artists in exile also expressed their opposition, going

so far as to boycott the initiative and organize "counter-biennial" actions. The first text in this section is the belated Spanish publication of a manifesto written by Pablo Picasso, Baltasar Lobo, Arturo Serrano-Plaja, and Antonio Aparicio—all of whom were living in Paris at the time. Originally published in Caracas in September 1951, the manifesto warned of the malicious, hidden, and elusive purpose of the biennial and proposed organizing a series of exhibitions in response—described as a "counter-biennial" in Spain—accompanied by other cultural activities in Paris and major American cities at the same time. Despite dissimilar situations, the idea took hold in several capitals.[3]

The Mexico City "counter-biennial" was preceded by numerous articles and manifestos expressing the solidarity of the exiled Spanish artists in Mexico. Among these is the "Declaration" signed by eighteen Spanish artists on October 13 at El Colegio de México, formerly the Republican institution known as La Casa de España en México (The House of Spain in Mexico).

III. The New Discourses of Official Artistic Policy

The biennial also generated documents that reflect the Spanish government's reorientation of artistic policy, including speeches and texts by relevant figures such as the director general of fine arts, Antonio Gallego Burín; the minister of national education, Joaquín Ruiz-Giménez; and Manuel Fraga Iribarne, secretary general of the ICH, the institution that organized the event. The support of foreign affairs and the "Hispanity policy" were key to organizing the biennial and presenting it to the outside world as an example of openness. But the biennial also sought to make an impact within Spain, emphasizing the launch of a new artistic policy.

For example, Gallego Burín's rhetorical text for the formal opening of the biennial praises the artistic possibilities resulting from internationalization and argues for the need to rethink the future. The minister's much-published inaugural speech confirmed the withdrawal of official academicist protectionism and expressed a moderate progressive commitment to advanced art. Similarly, Fraga's final reflections in 1952—written after the biennial had closed, after its much-talked about vicissitudes and controversies in Madrid, and after it had opened in Barcelona, where it continued until April 27—argue for the change of artistic policy as a social necessity and a responsible, open gesture that excluded nobody.

IV. The Duel between Academicist and Progressive Artists

From the outset, academicist and progressive artists saw the biennial as a battleground in which to play out their bitter, historic public disputes. A good example is the "manifesto" published in *Arriba* on November 14, 1951, in which renowned artists in favor of change and reform replied to the attacks that the academicist sector had launched a week earlier in an open letter from the director of the Museo del Prado. Published in *Madrid*, Álvarez de Sotomayor's letter described the progressive artists as irresponsible lunatics. The newspaper itself would become the principal mouthpiece for the accusations and arguments of the academicists; for example, it published the anonymous article "La revancha de los *chibiris*" (The revenge of the *chibiris*) on November 9 and the following day published an article by Moisés de Huerta, Fructuoso Orduna, Ramón Matéu, and Enrique Pérez Comendador that attacked the progressive sector with political arguments. All the newspapers participated in the controversy, some taking a neutral stance (*Abc*, *Ya*, etc.) and others (*Arriba*, *El Alcázar*, *Informaciones*, *Pueblo*, etc.) aligning themselves with the progressive artists and against the idea of the "red counter-offensive" that *Madrid* alleged.

Extensively signed and supported, the text published in *Arriba* with big headlines tried to explain that Spain had become a country where one could simultaneously be a patriot and support artistic renewal. Finally, after the controversy, the academicists' power was eclipsed.

1. Material linked to the research project *50 Years of Art in Spain's Silver Age (1931–1981)* (MINECO, Ref. HAR2014-53871-P).

2. For more on the contexts and circumstances leading up to the biennial, see Miguel Cabañas Bravo, *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* (Madrid: UCM, 1991); Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo* (Madrid: CSIC, 1996); and Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco* (Mexico City: UNAM, 1996).

3. Such as Caracas, where it opened at the Ateneo de Caracas on October 12 with a "Culture Week"; Paris, on November 30 at Galerie Henri Tronche, where Picasso was among the participating artists and designed the poster for the event and the cover of the catalogue; and Mexico City on February 12, 1952, at the Pabellón de la Flor in the Bosque de Chapultepec, which brought together sixty-three Mexican and twenty-eight Spanish artists.

After All Hopes Have Died:
Picasso and *The Fall of Icarus*
T. J. Clark

> Two world wars in one generation, separated by an uninterrupted chain of local wars and revolutions, followed by no peace treaty for the vanquished and no respite for the victor, have ended in the anticipation of a third World War between the two remaining world powers. This moment of anticipation is like the calm that settles after all hopes have died. We no longer hope for an eventual restoration of the old world order with all its traditions, or for the reintegration of the masses of five continents who have been thrown into a chaos produced by the violence of wars and revolutions and the growing decay of all that has still been spared. Under the most diverse conditions . . . we watch the development of the same phenomena—homelessness on an unprecedented scale, rootlessness to an unprecedented depth.
>
> It is as though mankind had divided itself between those who believe in human omnipotence (who think that everything is possible if one knows how to organize masses for it) and those for whom powerlessness has become the major experience of their lives.
>
> On the level of historical insight and political thought there prevails an ill-defined, general agreement that the essential structure of all civilizations is at breaking point. Although it may seem better preserved in some parts of the world than in others, it can nowhere provide the guidance to the possibilities of the century, or an adequate response to its horrors.
> —Hannah Arendt, preface to *The Origins of Totalitarianism*, Summer 19501

When Hannah Arendt wrote a new preface to *The Origins of Totalitarianism* in 1966 and looked back at her original judgment of the state of Europe in 1950, she was a little apologetic. *The Origins* had been worked on from 1945 to 1949, and in retrospect it registered, she thought, as a first effort to understand what had happened in the opening half of the twentieth century, "not yet *sine ira et studio*, still in grief and sorrow and, hence, with a tendency to lament, but no longer in speechless outrage and impotent horror." "I left my original Preface in the present edition," she wrote, "in order to indicate the mood of those years."[2]

One understands her unease. Already by 1966, the moment of *The Origins of Totalitarianism*'s new edition, the tone and even the substance of her 1950 reckoning with fascism and Stalinism had a period flavor. The world—or at least, the world of European and European-in-exile intellectuals—had decided that the twentieth century's long catastrophe was over. Many thought that 1962, the year of the Cuban Missile Crisis, had marked its ending. And whatever crisis of civilization had succeeded the earlier terrible catastrophe—Arendt and her friends were far from certain how to characterize the new situation, and certainly not inclined necessarily to see it as a respite from ongoing "decay" and "powerlessness" at the level of civil society—it could no longer be written about (or depicted) in epic terms. The Fall of Europe had happened, tens of millions had perished; but the Fall of Europe had not proved to be a new Fall of Troy. After it had not come the Savage God. Maybe "the essential structure of civilization" *had* broken; but the breakage, in the years after 1950, had failed to give rise to a new holocaust or a final nuclear funeral pyre. In place of the "banality of evil" there had emerged the banality of Mutually Assured Destruction.

"Two world wars in one generation, separated by an uninterrupted chain of local wars and revolutions." For Arendt's generation the revolution that summed up the previous horror—staging, as it had seemed to, the essential combat between fascism and communism with special concentrated violence, and drawing into it Left and Right partisans from across the world—was the Civil War in Spain. It was, for them, the epic event of the mid-twentieth century. Picasso's *Guernica* had given the epic appropriate, unforgettable form.

It still does, of course. For the essential further point to be made is this: Arendt may have been right to feel a twinge of embarrassment at the tragic, exalted, "catastrophist" tone of her 1950 preface and to have thought, by 1966, that the fate of mass societies in the late twentieth century needed to be approached in a different key. But her thinking has not carried the day. The late twentieth century, she argued, would only truly confront itself in the mirror if it recognized that the epic of the century's first fifty years had ended. It had given way (this is Arendt's implication) to a form of "mock-epic" or dismal comedy—still bloodstained and rootless, but divested at last, by the evidence of Auschwitz and the gulag, of the deadly dream that "everything is possible." And it is this *post-epic* reality we should now learn to live with, she thought—maybe even to oppose. We shall only do this, says her 1966 preface, if we manage finally to look back on the epic of the "totalitarian" period with thorough bemused disillusion. We have to learn how *not* to grant the earlier twentieth century heroic status. We have to detach ourselves from its myth.

But this has proved impossible. *Guernica* lives on. Or to put it more carefully: what is striking about so many twenty-first-century societies, especially those involved directly in the wars and revolutions Arendt had in mind, is the fact that they go on so stubbornly living—at the level of myth, of national self-consciousness, of imagined past and present—in the shadow of the struggle of fascism and communism. It is their fantasy relation to this tragedy that continues to give them or rob them of their identity. Germany remains the prime example, in its interminable double attachment to (its guilt and revulsion at) the pasts of Nazism and the Stalinist "East." Russia—with its neo-Bolshevik hypernationalism—is the paranoid case of entrapment

forever in the moment of Stalingrad. Britain's endless congratulatory replaying of its "finest hour" in 1940 stands in the way (as it is meant to) of any real imaginative reckoning with the deeper, morally compromised, past of empire. And Spain . . . well, Spanish readers will know far better than I the extent to which the *myth* of 1936 and 1937 remains inescapable, for all the official wish to forget it . . . still distorting and occluding an understanding (that is, *understanding at the psychic level*, a coming-to-terms that would begin to transmute fundamental identities, identifications, allegiances) of the long years of "fascist" banality that followed. The present exhibition is an attempt to break the spell. The *ordinariness* of a post-epic or mock-epic "totalitarianism" is its central concern.

***

Picasso's *The Fall of Icarus*, I want to suggest, is a defining and appalling statement of Arendt's post-epic perspective—or lack of perspective. It aims to put the era of *Guernica* behind it. And it does so in a context that was at the heart of the postwar, Cold War reality of the 1950s: the brave new headquarters of the United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO) in Paris. *The Fall of Icarus* was to be hung in the hallway of UNESCO's Bâtiment des Conférences. It was first shown to the public there (Picasso had arranged a preview for his hometown audience in a schoolyard at Vallauris the previous March) on November 3, 1958, the moment of the new building's inauguration.

Picasso's proposal—his vision of the form to be taken by history painting in a post-*Guernica* age—has never been much liked or understood. The Picasso literature largely leaves it to one side: the Stalinist pantomime of *War in Korea* (1951) and the exacerbated repeat of *Guernica* in the Temple of Peace at Vallauris (1952) are given more sympathetic attention.[3] No one—Picasso included—has ever had a firm idea of what the UNESCO mural was *of*. UNESCO itself, in the literature produced for the inauguration, said it showed "the forces of life and the spirit triumphing over evil."[4] Maurice Thorez, leader of the French Communist Party in the 1950s and a regular visitor to his most famous party member in Vallauris—Picasso and he seem to have had a genuine friendship—noted in his diary that the mural showed "the triumph of peace over the forces of war."[5] Thorez was present at the schoolyard unveiling in March, but whether his title accurately conveyed Picasso's intention seems doubtful. When Georges Salles—old friend of Picasso, scholar of Asian art, by 1958 head of the French museum establishment—called the scene "La chute d'Icare" (The fall of Icarus) in his speech at the painting's installation in September (a few weeks before the official November opening), it was unclear to his audience if he was acting with Picasso's sanction or not. Salles, we know now, had been at the earlier Vallauris launch and suggested a title then: *L'Icare des ténèbres*. A journalist for Radio Geneva had asked Picasso directly, "Master, do you really think it is the Icarus of the darkness?"[6] To which Picasso replied:

> Yes, I find that George Salles's thing is accurate, more or less, because a painter paints and doesn't write, it's more or less what I wanted to say. . . .
>
> It went on for months and months, and little by little it was transformed without me even knowing where I was going, you understand; it began in a studio where there were pictures, it was my studio where I was in the process of painting, you understand, and little by little the picture ate up the studio, there was nothing left but the picture, which said—which expressed—things I was master of but not acting of my own free will [*des choses dont je suis le maître mais pas volontairement l'acteur*].[7]

The interviewer turned to Jean Cocteau and asked for his impressions. Cocteau's reply is indicative: he seems to be struggling between the epic and post-epic frames of reference that the new mural put in question—hanging onto the possibility of history and tragedy, but glimpsing (his voice fading into silence as he tries to articulate the thought) a future with no such frame . . .

> Well, for me, it's the curtain that rises on an epoch, or falls on an epoch, that's for the public to decide. We have lived a tragic epoch, we are going to live another, it's either the curtain that falls on a tragic epoch, or the curtain that rises on the . . . the curtain for the prologue to another tragic epoch. But there is a great tragedy in his fresco. It's a diplodocus, it's the last terrible animal from an epoch we have just traversed, which moreover was very great, but very terrible.[8]

Cocteau is followed by Salles himself, whose reinterpretation of his Icarus suggestion is a masterpiece of "international community" waffle:

> On the wall, what did I see? I saw that UNESCO had at last found its symbol. At the heart of UNESCO, at the heart of the new building . . . we'll be able to see the forces of light defeat the forces of darkness. We shall see the forces of peace defeat the forces of death. [The Thorez reading—but there is worse to come . . .] We'll see all that accomplished thanks to Picasso's genial production, and alongside this combat, which is great like an antique myth, we see a peaceful humanity which is present on the banks of the infinite at the accomplishment of its destiny [*on voit une humanité pacifiée qui assiste sur la rive de l'infinie à l'accomplissement de son destin*].[9]

***

We would do well, I think, to retreat from Salles's shameless *récupération* and put our trust in what he said before the microphones were switched on—the three-word title he came up with in Vallauris, cobbled together from half-memories of Baudelaire's *Les fleurs du mal*: "L'Icare des ténèbres." Both elements of the idea, if we put them back in their original Baudelairean context, seem close—in tone and even intention—

to Picasso's reworking. First, the two terrible lines from "Au Lecteur" (To the reader):

> Every day we descend a step further toward Hell,
> Without horror, through gloom that stinks.[10]

(It is the "without horror"—"sans horreur"—that is most chilling, and that I think connects to Picasso's idea in the mural.) And second, the last lines of "Les Plaintes d'un Icare" (The complaints of Icarus), with their vision of a future—an abyss—that will precisely *refuse to be named*:

> I shan't have the sublime honor
> Of giving my name to the abyss
> That will serve me as a tomb.[11]

***

It would be easy, after Salles, to paint a scathing picture of UNESCO. There were many such indictments at the time. As early as 1950 the philosopher Benedetto Croce could be found, in the *Manchester Guardian*, arguing seriously for the organization's disbandment, as a failed experiment overtaken by Cold War duplicities.[12] Even those who (quite reasonably) celebrated the range of good works UNESCO fostered in the world at large rarely failed to regret the great-power politics creaking on at its center.

In 1951 the question of Spanish membership came up, not for the first time.[13] The United States and France were officially opposed; the Franco regime pretended to be indifferent. The same year Spain refused to allow a UNESCO display on human rights to cross the Pyrenees. Garroting of trade unionists in 1950–1951—the pace of executions quickened in the wake of a general strike in Barcelona in spring 1951—"aroused scattered headlines" in the world at large. When Spanish membership was broached again in 1952, Albert Camus and others petitioned the director general to veto it. Pablo Casals and Salvador de Madariaga severed connections with UNESCO on the issue. Spain joined the body—on a 44 to 4 to 7 vote—in November.

By the time Picasso accepted the UNESCO commission, battle lines in the institution were immovable. The Soviet bloc campaigned for Peace, the NATO powers for Freedom. Senator McCarthy sent staffers to investigate the loyalty of the U.S. delegation.[14] Had any of them been heard to utter the dread word *neocolonialism* (about which UNESCO members droned on interminably)? "Peace," as a later assistant director general put it, proved "the issue which more than any other brought out humbug in UNESCO. . . . No other word generated so much loose speech or vague suggestions for projects. One of its later variants was the argument that UNESCO should promote a movement towards a 'universal humanism'—which half-echoes the arguments for 'a UNESCO philosophy' in the early days."[15] The early days had been dominated by intellectuals of the stature of Julian Huxley and Joseph Needham. They had not lasted.

The picture the writer just quoted goes on to paint of a UNESCO General Conference—the kind taking place through the door just to the left of Picasso's mural—seems relevant: "Meetings usually start late. There is no effective time limit on speeches. Delegates are frequently told that time is short and the list of speakers long. . . . All this usually has little effect. . . . Meanwhile, delegates are moving in and out continually, going for coffee, to telephone, to do business in the corridors or simply to stretch their legs. It is a swirling parade of important people, or of people who were once important, or of people who think they are important."[16] And there is more in the same vein.

These are the reminiscences of a disappointed insider, and I do not mean them to represent Picasso's view. How much he knew or cared about UNESCO's on-the-ground reality is impossible to guess. Probably rather little—the building, after all, was still under construction as he painted. But artists (some artists) are canaries in the mineshaft: they smell the atmosphere of disappointed hopes—"the growing decay of all that has been spared"—before the full form of disillusion has crystallized.

The details of UNESCO's evolution, then, do not ultimately matter in assessing *The Fall of Icarus*, though often they make for tragic-comic reading. (Later on in the 1960s, the secretariat was instructed to produce anthologies on Tolerance and the Horrors of War. The first could be printed only after long delays by an outside publisher, and UNESCO refused to put copies on sale—parts of it had not been "cleared." The second never materialized.[17]) These are symptoms of a deeper sickness. UNESCO, we could say—just because of the urgency and nobility of its aims—was the theater in which the disintegration of the "international community" was played out most grotesquely. It is this wider disintegration that Picasso's mural tries to represent. And the mural's stylistic bizarrerie—the tragicomic strip-cartoon idiom Picasso devised for it—could not be more apt.

***

The Fall of Icarus is a trapezoid—that is, a vast rectangle with a sloping top edge. It is 10.6 meters wide at the base and 9.1 meters high at the left, growing steadily shorter toward the right as it follows the ceiling line. The thing is almost ninety meters square, painted on forty mahogany panels, weighing around five hundred kilograms. Both size and shape were dictated by the site, a wall just outside a main auditorium in the UNESCO building. The long ground-floor hallway leading toward the mural is crisscrossed, Corbusian fashion, by concrete pilotis and walkways that half hide the painting until the spectator is almost on top of it. Roland Penrose may be right (he is by far the most sympathetic of the mural's historians) when he says of the viewer's approach, "his movement round these obstacles seems to give movement to the composition itself, in particular to the

sinister black shape near the center of the painting, like the shadow of a man head downwards on which his blanched bones are traced. . . . Our own movement as we emerge from behind the rough concrete pillars creates a new and dramatic relationship between the painting and ourselves."[18]

He *may* be right . . . Or he may be struggling, as did Cocteau, to bring the mural back into the realm of *Guernica*. I think we should put aside for the moment Penrose's characterization of the central Icarus shape—"sinister," he calls it, shadowy, skeletal (all the adjectives are reasonable but disputable)—and concentrate on his wish for "movement" and "dramatic relationship."

In front of the mural itself, and moving toward it through the *pilotis*, I for one experience no such movement or drama. And I doubt Picasso meant me to. We know that the process of making the mural was difficult for him. Everything, in the making of such a public object (he told friends), depended on an apprehension of the overall shape and size of the pictorial field, and he was worried that in the process of piecemeal assembly—the forty panels, worked on with the help of assistants—he would lose his sense of both parameters and fail to make his final transfer (from sketch form to full scale) respond to the reality of the vast empty flat surface.[19] (Again the memory of *Guernica*—emerging from nothing in the room on the Rue des Grands-Augustins, changing constantly through the days of its making, responding to the *look* of its own enormity—was clearly on Picasso's mind.) I am with Penrose in thinking that Picasso, "relying on his ability to imagine [the shape] as a whole," did pull off the final scaling-up for the wall in UNESCO headquarters. But as for what the artist intended the shape and size and setting to *do* to his "composition" . . . here Penrose and I part company.

A trapezoid—especially one intersected and hemmed in, as *Icarus* is, by great gray concrete horizontals and verticals—is something fundamentally different from a picture rectangle. A picture rectangle, even one blown up to *Guernica* proportions, brings with it—enforces in the viewer—the protocols of "pictorial" looking and feeling. It creates a "viewpoint"—not necessarily a literal privileged place to stand and look in front of the painting, but a *virtual* standpoint from which the picture's array of things will best come to make sense and fall into Penrose's "dramatic relationship" with us. A picture rectangle suggests a "perspective" on events depicted, whether the space in which the events unfold is plotted explicitly in geometric terms or implied elliptically (even ironically). "Perspective" here means several things: a painted depth into which the viewer is invited to enter imaginatively; a picture plane through which the imaginative entry can take place; and finally, a pondered hierarchy of pictorial incident (a foreground and background, an "action" and a "setting," a center and periphery) that proposes an order or meaning for the scene portrayed.

A trapezoid—or rather, a trapezoid as Picasso finally (reluctantly) came to terms with it—does none of the above. A trapezoid is a picture without a viewpoint: it takes up the normal clues and mechanics of perspective and has them disperse and disintegrate—float back absurdly onto the surface—before our eyes. The orthogonal brown slab of "beach" toward bottom right in *Icarus* is a signature of this—of perspective's powerlessness against the trapezoid's flat lack of direction. But so, more grandly and structurally, is the sea's blue horizon in the mural, going off toward a vanishing point in the summer haze—and the inability of the "horizon" to become any such thing. (In this sense, one could say that Picasso took advantage of his panel-by-panel procedure. He came to see that its additive, discontinuous, de-totalizing "feel" was what his understanding of the subject demanded. Or maybe the piecemeal nature of the process reshaped the understanding. Discontinuity across edges became one main carrier of the mural's strange suspension, or annihilation, of "feeling" in general. The ludicrous sliced toes of the bather at right are a signature of the new style; and the "nowhere-ness" of the bather at left—the lack of perceivable relation between her body-parts and the sea they are supposedly floating in—its weirdest achievement.)

The reader will notice that the photograph of the mural I most favor—the one that strikes me as giving us the best sense of the "whole thing" as it actually exists in UNESCO space—is taken from above. We are looking down from one of the concrete walkways, and if we try to get back far enough from the mural to see it all in one piece (well, almost . . . the eye or camera lens constantly loses hold of one or another corner) we have to accept an oblique, off-center viewpoint. And this seems to me appropriate to the trapezoid itself—to the absence of totality (of "drama," of epic or tragic depth) it allowed Picasso to come to terms with.

***

"Absence of totality" is, for Picasso, a thing hard won. We know from surviving sketches that, as usual, the painter's first ideas for the UNESCO project, jotted down in December 1957, were indoor ones—pictures of a studio, with a model reclining on a couch, confined by four walls and ceiling.[20] (Picasso had spent most of the latter half of 1957 painting his more than forty variations on Velazquez's *Las Meninas*: the last of them were being finished as the UNESCO sketches began.) The world of the beach, which eventually came to dominate the mural, was already present in Picasso's first December "room space," but *as a picture*: a large-size canvas of bather totem-figures propped up opposite the model (and the bathers were given a further studio mediation in the sketches, since they were painted equivalents of a set of bronze sculptures Picasso had done earlier in the year). Picasso worked hard in the sketchbook all through December to find a way to put the model and the bathers in tight cubist contact. The scene stayed firmly bounded—very much an

interior—for several weeks. On Christmas Day 1957 he did a set of small blue-and-black thumbnails that still insisted on the cubist framework: triangles and quadrilaterals interlocking, solid and void, table, easel, skylight, corner of the room. In some of the sketches at the very end of the month bathers were replaced by a single male on a diving board, but he remained a figure in a painting on an easel. (The diver motif was no doubt the original "common-sense" idea that gave rise to the falling Icarus in the mural—so that at one level we might read Picasso's UNESCO painting as a premonition of the Tomb of the Diver discovered at Paestum in 1968 . . . And certainly the diving board sketches allow one to decipher the strange brown ground supporting the three figures on the mural's right side: it is a wooden platform as opposed to a beach, and perhaps Icarus has just leapt from it into the water.) Only in January do the studio walls in the sketches begin to dissolve; and even when they do—by January 18 the seaside is decided on—the sketches seem determined, for a while, to bring some kind of studio structure out into the open air. In Picasso's first experiments with the new idea the sea's horizon line and vanishing point seem meant to tie the array of shapes together: orthogonals radiate from the vanishing point, and a further network of triangles attempts to lock the various elements in place. (For a while Icarus seems to be heading for a triangular hole in the ocean.) Segments of colored paper, hard-edged and crisply discriminated—fragments of cubist collage—are pinned in changing positions on the surface. The mural might well have ended, in other words, as a variant on the kind of tidy "perspectival" beach scene Picasso had painted on camera for Clouzot's *Le mystère Picasso* (*The Mystery of Picasso*)—the kind he can be heard describing, not unreasonably, on the soundtrack as "très mauvais . . . extrêmement mauvais" (very bad . . . extremely bad)—or the *Baie de Cannes* he did in April, immediately after the UNESCO job was finished.

My argument, then, is that it was only in the real-size, forty-piece *The Fall of Icarus* that Picasso escaped from cubism—from the studio, from "viewpoint," from proximity and tactility, from the whole spatial and figurative world of *Guernica*—and showed us the world *after epic*. Two things seem to me decisive. First, to repeat, there was the eventual effect of the nonsquare shape on the picture's sense of surface and depth. "Flatness" of a new kind emerges, peculiarly empty and lacking in structure, floating the scene's absurd protagonists apart from one another. (It is impossible to know how much Picasso knew or cared, at this point in the 1950s, about "American-type" painting. But *The Fall of Icarus* has the look of a parody Barnett Newman with figures added by Matisse.)

And then secondly—inescapably—there is the figure of Icarus itself. Where did Icarus come from? Or rather, what provoked the figure's final transformation from plunging bather (still easily recognizable as such in the sketches) into a free-falling, spider-limbed, semitransparent ghost—made out of cursory scribbles and slack trails of paint, silhouetted in a black vacuum? The final ghost *has nothing to do* with the other four figures in the scene: he is, in handling and orientation, the strict opposite of their pinned-on flatness.

Where did he come from? Well, from at least two places. One of them, as so often with Picasso, was a memory of something by Matisse. Matisse's *La chute d'Icare*, done in the bleak year 1943, had been assembled from pinned cut papers touched with gouache. The work was as close as the artist ever came to an acknowledgment of the world of bomb blast and airborne terror.[21] Picasso could have seen it reproduced in *Verve* in 1945 or encountered the real thing in Tériade's collection—presumably at the time he worked with Tériade on his book *Le chant des morts* (The song of the dead). Equally, he would have seen the reworking of *Icarus* that Matisse did for his illustrated *Jazz*.[22] Put together the bomb-blast stars in Matisse (which may themselves have carried the trace of the exploding light-bulb-incendiary in *Guernica*), and Icarus's white-on-black falling body, and you have the bare elements of Picasso's idea. To these add Bruegel.

I have no doubt that long before Salles produced his *Icarus* title in March these two versions of Icarus—Matisse's and Pieter Bruegel's—had coalesced in Picasso's mind. Matisse had been the presiding deity of the UNESCO project from the moment (in late January) when the action had shifted from studio to seaside. The tanned figure top right in the mural—pebble, flower, polyp, pin-up, extravagant Saint-Tropez sunbather—is a compound of Matisse motifs. The Icarus idea emerged, I believe, from the Matisse-bather matrix. And once it appeared, naturally Bruegel came with it. Picasso burrowed into his library and dreamed over the unavoidable source. What he fixed on immediately and deeply, I think, and set himself the task of repeating, was Bruegel's sense that the tragedy of Icarus *had made no difference* to the universe it took place in—that in the real world *tragedy is an incident*, a brief interruption, an agony in a vacuum, to which the idiot onlooker, staring out at us in the mural from his position top right, will never pay heed.[23]

Icarus is "sinister," Penrose says—a "tattered apparition," "the shadow of a man head downward." Any viewer, I am sure, will see what Penrose is responding to. But Icarus is also shapeless, weightless, insubstantial, silly, not really *present* in his black container—not really "part of the scene." He may be sinister, he may be a figure of fun. He may stand for disaster, he may stand for some passing evil (or absurdity) averted. Even the Salles/Thorez reading may be right. "Peace"—in all its UNESCO blandness—may indeed be present, watching War shot down.[24] We may even be meant to identify (groaning) with Salles's "pacified humanity, which is present, on the shores of the infinite, at the accomplishment of its destiny." No doubt Picasso's mural anticipates the worst that officialdom will make of it. Its Icarus plunges on.

***

"We watch the development of the same phenomena," writes Arendt in 1950. "Homelessness on an unprecedented scale, rootlessness to an unprecedented depth." We watch it—but we do not yet have it represented. "Pacified humanity" is still trapped in the era of polarized—falsely heroic—despair and triumph it has left behind. "Mankind has divided itself," Arendt fears (and will go on dividing itself), "between those who believe in human omnipotence (who think that everything is possible if one knows how to organize masses for it) and those for whom powerlessness has become the major experience of their lives."

Picasso's mural, I am convinced, is an attempt to depict that division, and subject it to the unkindness of comedy—to show it at last as a thing of the past. "I shan't have the sublime honor," says Picasso's antihero, "Of giving my name to the abyss / That will serve me as a tomb."[25] Down, down, goes the ghost of the twentieth century. "To an apathetic grave."

1. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), vii.

2. Ibid., xxiii–iv.

3. See, for instance, the brief treatment in Gertje Utley, *Picasso: The Communist Years* (New Haven: Yale University Press, 2000), 203; or the pages by Marie-Laure Bernadac in Tate Gallery, *Late Picasso* (London: Tate Gallery, 1988), 64–69. Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso* (Paris: Seuil, 1977), 370–72, is happier with Picasso's emancipation from his early 1950s "griserie idéologique." The best summary of the commission's history is Brigitte Léal's entry, "Les carnets de l'Unesco," in Musée Picasso, *Carnets: Catalogue des dessins* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1996), vol. 2, 269–71.

4. "Les forces de la vie et de l'esprit triomphant du mal."

5. "Le triomphe de la paix sur les forces de la guerre." See Annette Wievorka, "Picasso and Stalin," in *Picasso: Peace and Freedom*, ed. Lynda Morris and Christoph Grunenberg (London: Tate Publishing, 2010), 32. Reporting the Vallauris unveiling, the Communist magazine *Les lettres françaises* quoted a construction worker's interpretation of the diver: "the H bomb that circulates in our skies carried by American planes." See Utley, *Communist Years*, 203.

6. Maître, pensez-vous vraiment que ce soit l'Icare des ténèbres?"

7. For a complete transcription of the interview, see "Picasso, 1958: Rare Document," La Bergerie Céramique, n.d., http://www.labergerie-vallauris.com/photos/a-picasso-1958-rare-document: "Oui, je trouve que la chose de Georges Salles est très exacte, à peu près, parce qu'un peintre peint et n'écrit pas, c'est à peu près ce que j'ai voulu dire. . . . Ça a duré des mois et des mois où ça s'est transformé petit à petit sans savoir même où j'allais, n'est-ce pas, ça avait commencé à l'atelier où il y avait des tableaux, c'était mon atelier où j'étais en train de peindre, n'est-ce pas, et petit à petit le tableau a mangé tout l'atelier, il ne restait que lui-même en disant, en exprimant des choses dont je suis le maître mais pas volontairement l'acteur."

8. Ibid.: "Eh bien, selon moi, c'est le rideau qui se lève sur une époque ou qui se baisse sur une époque, ça à la volonté du public. Nous avons vécus une époque tragique, nous allons vivre une autre, c'est soit le rideau qui se baisse sur une époque tragique, soit le rideau qui se lève sur le . . . le rideau du prologue d'une autre époque tragique. Mais il y a une grande tragédie dans sa fresque. C'est un diplodocus, c'est le dernier animal terrible d'une époque que nous venons [de] traverser qui est très grande d'ailleurs, mais très terrible."

9. Ibid. "Sur ce mur, qu'est-ce que j'ai vu? J'ai vu que l'UNESCO avait enfin trouvé son symbole. Au cœur de l'UNESCO, au cœur de ce nouveau bâtiment . . . on pourra voir les forces de lumière vaincre les forces de l'ombre. On verra les forces de paix vaincre les forces de mort. On verra tout cela s'accomplir grâce à la production géniale de Picasso, et à côté [de] ce combat, qui est grand comme, un mythe antique, on voit une humanité pacifiée qui assiste sur la rive de l'infinie à l'accomplissement de son destin." Compare Georges Salles, "Une oeuvre significative de l'art contemporain," *Chronique de l'Unesco* 4, no. 10 (October 1958): 290–92, for the speech at the September installation.

10. Charles Baudelaire, "To the Reader," in *The Flowers of Evil*, trans. William Aggeler (Fresno: Academy Library Guild, 1954). The original French reads, "Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent."

11. Ibid. "Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau."

12. See Richard Hoggart, *An Idea and Its Servants: UNESCO from Within* (1978; New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2011), 160.

13. See James Patrick Sewell, *UNESCO and World Politics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975), 151–52.

14. Ibid., 157–58. The American Luther Evans, director general from 1953 to 1958, is seen even in official histories as having failed to resist McCarthyite pressures. See J. P. Singh, *UNESCO: Creating Norms for a Complex World* (New York: Routledge, 2011), 16, 38.

15. Hoggart, *An Idea and Its Servants*, 95.

16. Ibid., 100.

17. Ibid., 97.

18. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 2nd ed. (New York: Schocken Books, 1962), 380.

19. See ibid., 368–69, 379.

20. See Gaëtan Picon, *"La chute d'Icare" au Palais de l'UNESCO* (Geneva: Skira, 1971), for presentation of the sketchbook material, and compare Jean Leymarie, *La chute d'Icare: Décoration du Foyer des Délégués* (Geneva: Skira, 1972). Picasso's first ideas for the mural that became *Guernica* were similarly of a studio scene. On "room space" in Picasso, see my *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013).

21. See Louis Aragon, *Henri Matisse, Roman*, vol. 2 (Paris: Gallimard, 1971), 35, claiming to relay "Matisse's own confidential comments."

22. See Jack Cowart et al., *Henri Matisse: Paper Cut-Outs* (St. Louis: St. Louis Art Museum; Detroit: Detroit Institute of Arts, 1977), 100, 108.

23. Characteristically for Picasso, the response to Bruegel is conceptual and also specific: Icarus's limbs in the mural (and the sketches) seem full of the memory of the "unnoticeable" flailing legs of Bruegel's hero.

24. It is worth remembering that in 1958 Picasso was still putting finishing touches to the Vallauris Temple of Peace—painting the schematic end wall, with its apotheosis of the peace dove. See Pierre Daix, *Picasso: Life and Art*, trans. Olivia Emmett (New York: HarperCollins/Icon Editions, 1993), 338, for the date of the end wall's completion. The Vallauris Temple was supposed to have had its opening ceremony in 1958, but the municipality decreed that the space was too small for such a crowd. The March unveiling of the UNESCO mural in the schoolyard seems to have been a sort of substitute. See Tate Gallery, *Late Picasso*, 293.

25. Charles Baudelaire, "The Complaints of an Icarus," in *The Flowers of Evil*, trans. Aggeler. The original French reads, "Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau."

Campo cerrado

Arte y poder en la posguerra española 1939 – 1953

Este libro amplía la investigación realizada para la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (Museo Reina Sofía, abril-septiembre de 2016), comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco. La muestra, que toma su título de una novela homónima de Max Aub, revisa las prácticas artísticas españolas durante la década de 1940, un periodo que ha recibido una atención historiográfica y crítica comparativamente escasa a pesar de su relevancia en la conformación de la sensibilidad moderna en España.

El presente volumen aborda cuestiones que caracterizan la vida cultural de una época compleja, en la que cobran especial relevancia las alianzas y enfrentamientos entre arte y poder, y en la que alcanzan pleno significado conceptos como resiliencia, resistencia, represión, reconstrucción o reinvención, pero también exilio, recuperación y apropiación oficial de la modernidad. Organizado temáticamente en quince secciones, contiene más de un centenar de documentos históricos seleccionados e introducidos por especialistas.

Textos de Miguel Cabañas, Óscar Chaves, T. J. Clark, Julián Díaz Sánchez, Ignacio Echevarría, María Dolores Jiménez-Blanco, Ángel Llorente, Jordana Mendelson, Alex Mitrani, Patricia Molins, Idoia Murga, Alina Navas, Rosario Peiró, Juan Pérez de Ayala, María Rosón, José Luis Sánchez Noriega, Leticia Sastre y Genoveva Tusell.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA